

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

Carrera: Danza- teatro

Trabajo de Titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Artes

Escénicas: Teatro y Danza

“La experiencia en interpretación y creación del bailarín en formación, a través de su educación dancística, durante la puesta en escena de una obra de

Danza contemporánea. Caso: obra *sala de espera*”

ESTUDIANTE:

REBECA KATHERINE MATUTE TORRES

CI. 1105616880

DIRECTOR: MGT. ERNESTO ORTIZ MOSQUERA

CI. 0801205931

Cuenca, 2017



RESUMEN

La tesis se enfoca en un análisis personal de la creación de la obra “Sala de Espera”, para entender cómo la técnica clásica puede ser una herramienta dentro de un proceso creativo de danza contemporánea y así identificar y analizar procedimientos, herramientas y metodologías de entrenamiento corporal, creación y composición coreográfica que aportan al intérprete en su rol de compositor.

Dichos puntos esenciales se desarrollarán realizando una contextualización histórica y estética de la técnica del ballet clásico para comprender las relaciones entre danza clásica y danza contemporánea e integrar los mecanismos de creación entre ambas técnicas formando herramientas que aportan al trabajo del intérprete / creador.

PALABRAS CLAVE

DANZA CONTEMPORÁNEA, CREACIÓN COREOGRÁFICA, PUESTA EN ESCENA, IMPROVISACIÓN DANCÍSTICA, EDUCACIÓN DANCÍSTICA, TÉCNICA DE DANZA CLÁSICA, TÉCNICAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA



ABSTRACT

The thesis focuses on a personal analysis and creation of "Sala de espera", to understand how the classical technique can be a tool within a creative process of contemporary dance and identify and analyze procedures, tools and training corporal methodologies, creation and choreographic composition that contribute to the interpreter in its role of composer.

These essential points will be developed by performing a historical and aesthetic contextualization of the technique of classical ballet to understand the relationships between classical dance and contemporary dance and integrate the mechanisms of creation between both techniques forming tools that contribute to the work of the interpreter / creator.

KEY WORDS

CONTEMPORARY DANCE, COREOGRAPHIC CREATION, SCENERY,
DANCING IMPROVISATION, DANCING EDUCATION, CLASSICAL DANCE
TECHNIQUE, CONTEMPORARY DANCE TECHNIQUES



ÍNDICE

Portada.....	1
Resumen y palabras clave.....	2
Abstract y Key words.....	3
Índice.....	4-5
Introducción.....	8
Capítulo I La técnica del ballet clásico y su desarrollo en la historia.....	9
1.1.- Orígenes del ballet.....	16
1.1.1 El <i>ballet á entrée</i> y el <i>ballet d' action</i>	16
1.1.2 El romanticismo.....	18
1.2.- Características generales de la técnica clásica.....	20
1.3.- La conformación de la técnica clásica de danza para la educación de los cuerpos.....	24
Capítulo II La danza contemporánea	
2.1. Surgimiento de la danza contemporánea.....	28
2.2. El cuerpo en la danza contemporánea.....	33
2.3. Técnicas de danza contemporánea.....	36
2.3.1 Release.....	36
2.3.2 Flying Low.....	39
2.3.3 Axis syllabus.....	40
2.4. Técnicas de improvisación.....	42
2.4.1 <i>Contact improvisation</i> o Improvisación de contacto.....	42
2.4.2 <i>Passing Through</i>	43
2.4.3 Assymetrical motion.....	45



Capítulo III

Análisis de la Obra “Sala de espera”	47
3.1. Elementos generales de la puesta en escena.....	47
3.2 Elementos fundamentales internos.....	52
3.2.1 La forma.....	52
3.2.2 El tiempo.....	57
3.2.3 El ritmo.....	60
3.2.4 Las dinámicas de movimiento.....	62
3.2.5 El espacio escénico.....	64
3.3. Elementos fundamentales externos.....	66
3.3.1 La escenografía.....	66
3.3.2 El sonido.....	69
3.3.3 El vestuario.....	71
3.3.4 Maquillaje.....	74
3.3.5 La iluminación.....	75
3.4 Análisis de las técnicas de entrenamiento y Composición coreográfica utilizadas en <i>Sala de espera</i>	77
3.4.1 La curiosidad por conocer al otro.....	77
3.4.2 Diálogo y abstracción en torno a la temática.....	82
3.4.3 La hibridez y el tiempo: gesto creativo compartido.....	85
3.4.4 Procedimientos de creación.....	89
3.5 Técnicas y métodos de creación.....	92
3.6 Proceso y herramientas de la técnica clásica para la composición en danza contemporánea. La experiencia creativa en <i>Sala de espera</i> de la autora de esta tesis.....	95



Conclusiones y Recomendaciones.....	.101
Bibliografía.....	.108



Cláusula de Propiedad Intelectual

Rebeca Katherine Matute Torres, autora del trabajo de “LA EXPERENCIA EN INTERPRETACIÓN Y CREACIÓN DEL BAILARÍN EN FORMACIÓN, A TRAVÉS DE SU EDUCACIÓN DANCÍSTICA, DURANTE LA PUESTA EN ESCENA DE UNA OBRA DE DANZA CONTEMPORÁNEA. CASO: OBRA *SALA DE ESPERA*”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 17 de octubre de 2017

Rebeca Katherine Matute Torres

C.I: 1105616880



Rebeca Katherine Matute Torres en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “LA EXPERENCIA EN INTERPRETACIÓN Y CREACIÓN DEL BAILARÍN EN FORMACIÓN, A TRAVÉS DE SU EDUCACIÓN DANCÍSTICA, DURANTE LA PUESTA EN ESCENA DE UNA OBRA DEDANZA CONTEMPORÁNEA.CASO: OBRA *SALA DE ESPERA*”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 17 de octubre de 2017

Rebeca Katherine Matute Torres

C.I: 1105616880



INTRODUCCIÓN

Al analizar, desde una experiencia propia, la interpretación de una obra de danza contemporánea, resulta importante entender un discurso desde la mirada de la formación y aprendizaje del intérprete. La formación dancística del bailarín es permanente y variada, con la expectativa de entender de mejor manera al cuerpo y llevarlo a un lugar en dónde la creación utilice todos los elementos que le sirvan, y que funcionen para concebir nuevas formas de movimiento.

Este análisis valida no sólo a la técnica clásica como una base sólida, sino que rescata la diversidad de técnicas contemporáneas y de improvisación como parte de un proceso de aprendizaje que brindan al intérprete abundantes mecanismos que desarrollan un cuerpo atento y apto para la escena.

Mediante este estudio, se entenderá cómo la técnica clásica aporta en la creación coreográfica, ya que no se subestima el aprendizaje de esta disciplina, sino que se la utiliza en favor de la generación del discurso escénico. Al partir desde un caso real como es *Sala de espera*, se intentará explicar la transformación y la aceptación particular hacia este proceso; el asumirlo con todo un aprendizaje en varios campos de la danza y cómo estos puntos llegan a condensarse en la obra. También se buscará discernir los elementos que actuaron y gestaron herramientas de entrenamiento y de creación, lo que sirve como una guía para el artista escénico.



CAPÍTULO I

La técnica del ballet clásico y su desarrollo en la historia

1.1.- Orígenes del ballet

A lo largo de la historia de la danza, el ballet se ha erigido como la técnica más respetada y validada de los cuerpos y las características de los intérpretes. Su institución como ente regulador de las ideas y criterios con los que se han construido los elementos ontológicos de la danza – corporalidades y tipos de movimientos – ha sido creada desde su aparición como disciplina en la Francia de Luis XIV.

El arte es un ámbito noble del ser humano; es la parte más sublime y sensible en la que la persona se puede encontrar a sí misma; por lo tanto, es un reconocimiento del hombre frente a la sociedad.

Uno de los fines del arte es expresar ideas, emociones, sensaciones y percepciones mediante herramientas como la música, la danza, el teatro, etc. Las herramientas funcionan a partir de la creación, imaginación y creatividad del autor y se van desarrollando de acuerdo al deseo del mismo; el arte es subjetivo y es por esta razón que hay muchas lecturas e interpretaciones de un tema específico.

Una característica muy importante del arte es que necesita siempre de un tercero para que sea catalogado como tal, es la sociedad la que señala y concede dicho nombramiento, ya que la sociedad – con sus instituciones calificadas – es el filtro por el que pasan muchas formas de creación y es a partir de ello que se concede el título de arte a algo.



Cuando ya se posee un cuerpo en el cual se ha radicado el movimiento, entonces se necesita de un tercero, el espectador, que hace que se complemente la danza; es decir que se realice. Carlos Pérez Soto menciona que es la reconstrucción del espectador la que se experimenta a través del movimiento, y esto sucede cuando se es expectante: “Cuerpos humanos en movimiento, que producen juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimiento, eso es la danza” (Pérez Soto, 2008, pág. 23)

Para iniciar y desplegar los orígenes del ballet clásico, es conveniente dar una mirada breve a la práctica dancística desde mucho antes que ésta se considere como un arte y una profesión. La danza no es algo que nació con el ballet, esta viene desde tiempos ancestrales y era utilizada como ritual y medio de expresión; en pinturas rupestres se puede observar gente danzando, danzas tribales, etc.

Desde la prehistoria, el ser humano ha querido dirigir sus actividades importantes y ligarlas con lo que le rodea, es así que los primeros nómadas relacionaban sus actividades con la naturaleza, que era lo que les rodeaba y con lo que se relacionaban a diario. El punto de encuentro del movimiento con la vitalidad de la naturaleza se conjuga en la danza y arrojan al ser humano a un nivel que sobrepasa incluso, a la misma naturaleza; esta le brinda una energía que despliega no solo el movimiento corporal, sino una energía propia del ser.

La danza fue una llave a diversas puertas que abrían otras sensaciones y formas de entender contextos que vivían las sociedades. En las sociedades agrícolas se utilizaba la danza como medio educativo, disciplinario y congregador ya que era un medio de disciplinamiento corporal para que las sociedades se acoplen al ritmo que el



trabajo requería, además de reforzar las conexiones con los dioses para pedirles favores.

La danza ritual en las sociedades primitivas aparece como una expresión del hombre frente a los fenómenos naturales que no llegaba a comprender; se la ligaba entonces a los aspectos importantes de la vida: la fertilidad, a la vejez e incluso a la muerte. Sin implicar menos importancia en ello, lo más sobresaliente de esta danza era la relación del hombre con sus miedos, problemas o temores y a la vez un anhelo de sus sueños.

La danza en la antigua Grecia se instituye como un espacio significativo tanto en la vida social de sus habitantes como en la vida cultural. Su principal característica es el ritmo con la que se la ejecuta; reemplaza los movimientos cotidianos de trabajo, agotamiento y cansancio, por un orden que lo hace alegre y productivo.

En las fiestas se formaban grupos de mujeres u hombres y se bailaba generando danzas corales. Dichas danzas se realizaban entre mujeres o entre hombres, pero nunca se congregaba a los dos sexos al mismo tiempo. El fin de este tipo de danzas era artístico, como expresión de la elevación del espíritu, nunca se exaltaba lo erótico ni mucho menos lo sexual.

Las sociedades pre-agrícolas y agrícolas, usaban la danza como forma de disciplinamiento y preparación al trabajo; era un método de aprendizaje y formación ya que generaba cuerpos con un ritmo específico y predisposición a sus labores, sobre todo en los sistemas de esclavitud y servidumbre. Carlos Pérez Soto nos menciona que:



“estas formas que duraron miles de años, disciplinaron de una u otra manera, directa o indirectamente las rutinas sociales necesarias para la organización y ejercicio del trabajo.” (2008, pág. 32)

Al crear una reflexión a partir de la danza en las sociedades agrícolas, podemos darnos cuenta que, a diferencia de nuestros tiempos, la danza era parte de un ritual, una obligación o quizás una forma de imposición en la cual el poder se ejercía sobre la sociedad, y es la danza la mediadora que el poder utiliza para expandir sus objetivos; de cierta forma la danza actúa como un filtro, llega a la sociedad de forma más natural y espontánea, se introduce en ella y actúa, genera un ritmo y con el tiempo una cotidianidad. “El baile ha vuelto a ser funcional al trabajo, a los poderes sociales que lo dominan.” (Pérez Soto, 2008, pág.34)

A diferencia de los bailes campesinos, que estaban muy ligados al ritmo del trabajo o a las fiestas religiosas; los bailes urbanos en cambio obedecen a la tendencia modernista cuyo fin era la diversión.

Fue en la modernidad europea en donde la danza cambia su finalidad y es establecida como medio de diversión y distracción, ya no se la relaciona únicamente con propósitos rituales o religiosos, sino que es parte de una formación socio cultural del individuo y sus destrezas sociales; razón por la cual surgió el baile, que es considerado hasta nuestros días con un fin de entretenimiento y es utilizado en tiempos de ocio. Posteriormente se profesionaliza la danza y se crea todo un régimen de aprendizaje de la misma, se academiza y se la considera como un arte y una disciplina que se conjuga en una técnica.



Carlos Pérez Soto nos menciona que los seres humanos pudieron bailar sin dioses, es decir que de ser un lugar de formación y opresión pasó a ser un lugar de desahogo y liberación. Algunas características de los bailes europeos eran su ritmo y flujo del movimiento, eran bailes corales o grupales cuyo fin eran el vínculo social y la participación en dinámicas culturales. A partir de esto, la sociedad europea tomó los bailes de los campesinos y los transformó, de cierta forma los acomodó a sus fines y usos sociales y elitistas. (2008)

Para empezar a hablar del tema, es necesario aclarar las diferencias que existe entre danza y baile; que suelen pasar por un mismo significado en el cotidiano. El baile es una manera de entretenimiento y diversión, es una norma elitista que se debe cumplir y a la que todos tenemos acceso en cualquier momento; la danza en cambio es la parte seria, profesional y dedicada a la cual una persona aspira, es la destreza que expresa con el cuerpo y que requiere de una educación y práctica rigurosa, es una rama del arte que va más allá de un banal movimiento.

La danza ha ido cambiando de acuerdo a las necesidades sociales y al ejercicio que el poder le ha ido dando dentro de la misma. Hagamos un breve repaso de los lugares por donde la danza ha pasado y ha dejado un vestigio, mismo que no puede desentenderse por todas las cualidades que nos ha propuesto.

El paso de los bailes del campo (o de la periferia colonial) a las ciudades. Su ascenso desde bailes populares de callejón hasta los bailes de salón en las fiestas aristocratizadas. El gran viaje moderno desde los bailes corales ligados hasta el baile de pareja y el lucimiento individual. (Pérez Soto, 2008, pág.40)

Ya en la modernidad aparece un personaje importante en la constitución de la danza pues fue quien se encargó de organizar, decorar y guiar las fiestas; el animador



y el diseñador de la estructura total de la misma: el maestro de danza. El rol del maestro de danza era mejorar, perfeccionar y limpiar los bailes de callejón o de los campesinos y llevarlos a un nivel mucho más técnico, con ritmo, saltos, ligereza y con una energía determinada.

Posteriormente, los bailes se mezclaron y cambiaron. Aparece el vals, que es el primer baile en pareja y privado ya que es un baile personal, que no requiere mostrarse al resto como se hacía en los anteriores; es el baile de la individualidad burguesa.

Así como cambiaron los tipos de baile, el rol del maestro también lo hizo, posteriormente aparecieron maestros privados que iban a las casas de los burgueses y los educaban en el ideal aristocrático que ellos consideraban como parte fundamental en su educación, mientras otros enseñaban en academias ya que no todos los burgueses podían pagar a un maestro que se encargue de su educación en forma privada.

La sociedad burguesa aspiraba a tener la misma educación de la aristocracia- los aristocráticos eran gente de dinero con una élite favorecida y con costumbres muy específicas de su círculo social- a partir de esta constante se generó el ideal aristocrático en los burgueses, quienes comenzaron a replicar ciertas comodidades de la aristocracia.

Este suceso generó que el maestro de danza tenga percepciones distintas frente a su rol como educador porque se encontró con gente que no podía pagarle para que realice su trabajo de forma personal; así surgen academias de danza para hacer accesible el aprendizaje a todos los burgueses que no podían hacerlo dentro de sus casas y la danza tomó una perspectiva distinta dentro de quienes aprendían ya que no



era un simple conocimiento elitista, sino que fue tomando fuerza dentro de la vida profesional.

A fines del siglo XIX en Suecia y Alemania, se empezó a pensar en usar el baile con fines educativos, para buscar una integración más alta entre cuerpo y alma y lograr una corporalidad más armónica, se empezó a hablar de danza educativa, lo que operó como uno de los factores de origen de la danza moderna. (Pérez Soto, 2008, pág. 49)

Las Mascaradas y el Ballet *d' Cour* (Ballet de corte) se dieron entre los años 1500 y 1650, estos surgen con una gran importancia política de la que toda la corte participaba; era el ejercicio del poder expuesto ante la sociedad. Estos bailes se realizaban en grandes salones con el fin de representar la relación social que se vivía a diario, era un entretenimiento y goce de quienes lo apreciaban. (Pérez Soto, 2008)

El ballet cortesano se desarrolló en Francia, su lógica era llevar a cabo un espectáculo, muy bien organizado, en el que los aristócratas bailaban y daban realce no solo al movimiento, sino que se prestaba atención al vestuario y la decoración en general. Entre las primeras escenificaciones más famosas de la época suele citarse el *Ballet Comique de la Reine*, dirigido por Beaujoyeux.

El ballet de corte llegó a sobresalir durante el reinado de Luis XIV, quien se interesó mucho en esta práctica y su organización a un nivel más profesional. El Rey Sol - nombre que adquirió Luis XIV a partir de la interpretación de un papel escénico - apoyó a que compositores como Jean Baptiste Lully y Pierre Beauchamp generen obras de ballet dentro de su corte; además que Luis XIV fundó la Academia Real de la Danza en donde se empezó a considerar el ballet como una disciplina profesional.



Charles L. Beauchamp, maestro de danza de Luis XIV, es el primero en poner los cimientos de lo que se llamaría “danza clásica”, y Lully, renombrado músico de la Corte del Rey Sol, se encargaría de la dirección y composición de los ballets. (Pérez Soto, 2008)

1.1.1 El *ballet á entrée* y el *ballet d’ action*.

El ballet ha venido de las mascaradas y de bailes cortesanos; sin embargo, la ópera también tuvo su influencia dentro del ballet. Las óperas realizaban pequeños actos de danzas que iban al inicio y en los entre actos y así nace el ballet *á entrée* cuyo nombre refiere a la función de los bailarines, quienes entraban realizaban su baile y salían del escenario.

El ballet *á entrée* es el primer tipo de entrenamiento profesional de danza, su característica principal es la corporalidad ya que presenta un cuerpo con disposición educativa, un cuerpo abierto con movimientos claros y con una elegancia característica de esta práctica.

Por otro lado, tenemos al *ballet d’ action* que se caracterizaba por contar una trama con un desarrollo dramático; su función era expresar la parte comunicativa de la danza. De esta manera podemos diferenciar entre estos dos ballets; el primero rescata la destreza de la danza pura, mientras que el segundo retoma la parte dramática y la desarrolla por medio de la teatralidad y la expresión. Estas dos son las más importantes ya que marcan el inicio y la posterior evolución del ballet, pues resaltan elementos que permanecen incluso mucho después de pasar por diversos cambios. (Pérez Soto, 2008)

Al ser el ballet una extensión de la ópera, conservó características como las pelucas,



los grandes vestuarios, caretas, etc.; por esta razón es Jean Georges Noverre quien empieza a eliminar todos estos implementos que opacan lo esencial del ballet, dejando así al cuerpo del bailarín libre para moverse y mostrar su expresión a través de la danza.

De esta manera, se comienza a realizar una mirada panorámica de todos sus elementos; repiensa y escoge aquello que optimice la grandeza y la destreza corporal, razón por la cual elimina los trajes, zapatos y pelucas típicos de la moda aristocrática ya que ensucian la estética del bailarín y obstaculizan la ejecución del ballet. Marie Anne Camargo, bailarina famosa de la época, es quien acorta las faldas y empieza a usar zapatillas sin tacón para lucir sus pasos y saltos, mientras María Sallé excluye el corsé y se coloca túnicas griegas para bailar.

Noverre, cuyas *Cartas sobre la danza y los ballets* ejercieron una notable influencia, rescató los movimientos naturales y armónicos del cuerpo en el ballet. En la segunda mitad del siglo XVIII empezó lo que se conoce como el “despotismo ilustrado”.

El despotismo ilustrado era una forma de gobierno europeo, este movimiento tenía como ideales a la reforma, progreso y filantropía de la Ilustración. La característica de este movimiento fue desligarse de la tradición medieval integrando algunas ideas de la Ilustración, las mismas que iba concretando el monarca europeo.

El despotismo ilustrado ayudó a que la modernización llegue de manera más rápida a algunos países. Los déspotas ilustrados tenían cualidades como una tolerancia religiosa, libertad de expresión y de prensa y derecho a la propiedad privada, pero de



forma relativa. Otra contribución de los déspotas era su fomento en las artes, las ciencias y la educación. (González, 2010)

Lo que el ballet quería lograr era una totalidad que lo caracterice, Noverre revoluciona la técnica y la lleva hacia caminos mucho más complejos. Para Noverre el ballet era un todo danzado, expresar, hablar, sentir y vivir a través de este arte que ofrecía una serie de elementos que simplemente encantaban a quien lo degustaba.

1.1.2 El romanticismo

El romanticismo fue un movimiento artístico, literario y cultural que inició en Inglaterra y Alemania a fines del siglo XVIII, se extendió a otros países de Europa y América durante la primera mitad del siglo XIX. Este movimiento significó una ruptura con la ideología de la Ilustración y el Neoclasicismo.

Hoy en día, el término "romántico" se asocia con el amor, sin embargo, en el siglo XVII se utilizaba para describir emociones ligadas a la melancolía de la naturaleza, así como sinónimo de algo increíble e imposible. (Harlan, 2016)

En 1830 el Romanticismo se despliega hacia todas las artes, entre ellas la literatura, en la que se evidencia en Víctor Hugo, Alfred de Musset, etc., y de la misma manera repercute en el ballet. En esta época, el ballet busca realzar a la mujer, se crea una figura femenina delicada, frágil y etérea en donde el movimiento se desplaza de manera sigilosa. El ballet *Las Sílfiges* y *Giselle* inauguran el período del ballet romántico; el mismo que se inspiró en temas de fantasía y hechos sobrenaturales donde el amor y el romance eran su punto de interés.



El ballet romántico reorganiza todos los elementos de esta práctica y el movimiento, la música y el vestuario son usados en torno a la exaltación; con este propósito aparece el tutú romántico, que es una falda larga llena de tul con la que se complementa el movimiento suave y etéreo; cabe recalcar que este tipo de tutú es lo más característico del ballet romántico.

Cuando el Romanticismo decae, el ballet se ve afectado por ello y empieza a buscar su nueva inspiración para seguir generando ya no solo cuerpos maravillosos y etéreos, sino un contenido espiritual y exagerado que el romanticismo le dejó. Así en Rusia es Marius Petipa quien, a partir del Romanticismo y la esencia española dentro del ballet clásico, produce una serie de ballets y fragmentos de aire y estilo españoles que son verdaderas obras maestras.

En Rusia, Petipa alcanza gran reconocimiento por sus múltiples obras como *La bella durmiente*, *El cascanueces* y *El lago de los cisnes*; obras que fueron muy aplaudidas en su época pero que han permanecido hasta nuestros días y que no dejan de ser grandes obras de arte.

De manera breve hemos realizado una revista por el inicio del ballet, sus orígenes, sus momentos cruciales y sus puntos de quiebre. El ballet es una de las expresiones más antiguas y más completas que tiene la danza, significó el inicio de muchas expresiones corporales que hoy en día se practican, ya que a partir del ballet se comienza a pensar la danza como algo más que un simple entretenimiento y se la considera como un verdadero arte.



1.2.- Características generales de la técnica clásica

De esta manera es como el ballet llegó a constituirse, academizarse y fundamentarse como una práctica altamente tecnificada con una visión hacia el desarrollo de un cuerpo ágil, desnaturalizado y etéreo: “Lo bello está directamente relacionado con el control técnico del cuerpo.”

(Pérez Soto, 2008, pág. 66)

Al referir la cita anterior en la que Pérez Soto describe al ballet como una práctica altamente tecnificada, es necesario tener una explícita visión de lo que esto significa. Como es de conocimiento universal, el cuerpo del bailarín clásico está lleno de movimientos y pasos que se incorporan con el arduo y fuerte trabajo que requiere esta técnica; por esta razón el bailarín está destinado a una sola cosa, obedecer.

El obedecer las órdenes del maestro significa garantizar el dominio corporal complejo que debe estar presente para llegar al ideal del ballet. En el ballet hay una línea estructural que se generó muchos años atrás y que se mantiene hasta la actualidad; obviamente que algunos pasos y poses han ido evolucionando, así como algunas actitudes, pero en general el ballet se caracteriza por tener una técnica inamovible, una técnica que es la base del todo dentro de ella.

En principio, el modelo antropométrico es muy particular, ya que la exigencia de la delgadez y las líneas exclusivamente estilizadas y longilíneas se imponen. No obstante, es importante valorar el tiempo que el bailarín dedica a la actividad y su intensidad de trabajo, ya que, estos factores intervienen directamente enfatizando esas características físicas y estéticas. (Doval, 2014)

El estilo académico del ballet se enfoca en conseguir un cuerpo leve, aéreo, con movimientos claros y definidos; todo esto requiere de una gran exigencia y entrenamiento continuo. Toda la estética del ballet está íntimamente relacionada con



lo bello, lo perfecto y armónico; es decir que dentro de la técnica clásica no se admiten cuerpos heterogéneos ni diversos, todo debe ir ligado a un equilibrio, simetría, elegancia y perfección, todas estas cualidades están definidas y se han trasferido en el tiempo y en la historia. (Pérez Soto, 2008)

Esta idea no es algo suelto ni está como un capricho, Carlos Pérez Soto menciona que “para la danza lo esencial es la relación entre la belleza y el dominio corporal”. (2008, pág. 66). De esta manera se entiende toda esta búsqueda por un cuerpo totalmente equilibrado, eso es lo que el ballet busca y necesita dentro de sus ideales y ahí el porqué de su técnica y su rigurosa práctica.

Dentro de la técnica clásica es preciso ocultar, hacer invisibles, algunos elementos naturales y corporales; es como si el ballet creara una burbuja en el cuerpo y evitara la interacción con el entorno, por esto desaparecen el dolor, el cansancio y el peso. Todas estas características deben existir para que se logre el efecto que el ballet crea: la fantasía, lo sublime y la elegancia; al enfatizar estas cualidades, el cuerpo alcanza una tecnicidad tan alta, que el mismo se vuelve mecánico, y es esta mecánica y técnica las que mueven y predominan en el organismo del bailarín. (Pérez Soto, 2008)

Los sentidos dentro del ballet se opacan, no hay expresividad, sino que es más bien una actuación de ellos. En los grandes ballets son los bailarines principales quienes pueden dar un poco de su expresión para variar algo en el personaje, pero siempre dentro de un margen muy marcado, el resto de bailarines deben tener un dominio corporal que se evidencia en su capacidad para obedecer a los patrones establecidos, por esta razón Carlos Pérez Soto menciona que “el estilo académico está



centrado en la visualidad, lucimiento, elegancia, elevación (espiritual) y la belleza.”
(2008, pág. 68)

La técnica clásica está encaminada a formar y tecnificar cuerpos con un estilo definido, este es el camino para llegar a ser un bailarín clásico y se necesita de mucho esfuerzo y constancia ya que al poseer diversas herramientas que no ven al cuerpo natural, necesitan de un trabajo constante que mantenga a este cuerpo no orgánico, es por esto que Pérez Soto describe al cuerpo del bailarín clásico como “una máquina para manufacturar belleza” (2008, pág. 69).

El perfil de un bailarín de ballet despliega varias ramas en las que se conjugan el cuerpo, la mente, la resistencia física y mental, la musicalidad y la expresión corporal. De esta manera el bailarín genera un cuerpo totalmente listo para enfrentarse a la escena, a un público que está esperando ser cautivado por las destrezas del mismo.

El perfil del bailarín clásico es muy exigente, no solo se necesita un entrenamiento riguroso y constante, sino que las cualidades físicas e innatas deben estar presentes en el intérprete. Dentro de la práctica del ballet se han llegado a definir caracteres como piernas largas y delgadas, brazos delicados, cuellos largos y evidentemente un cuerpo muy ligero que va relacionado directamente con el ideal de esta técnica.

Para entender de manera más explícita de lo que se conforma el ballet, haremos un breve repaso de lo más sobresaliente de una clase.



Lo primordial dentro de la técnica clásica es conocer y diferenciar las cinco posiciones básicas de brazos y pies. Fue Pierre Beauchamps quien creó las cinco posiciones que han perdurado hasta nuestros días. En la clase de ballet se sigue un orden estricto que comienza con un calentamiento frente a la barra, posteriormente se realiza el trabajo de barra que es muy necesario para fortalecer piernas, posiciones de brazos, trabajar elasticidad y mejorar el equilibrio y conciencia corporal. Terminado el trabajo de barra se pasa al centro en donde se refuerza todo lo trabajado anteriormente, se realizan encadenamientos que combinan saltos, giros, flexiones, entre otros ejercicios; durante este momento los bailarines se concentran en mejorar no solo su técnica sino también su expresión.

A continuación, describiremos algunos ejercicios que se realizan en el centro y que son parte fundamental de una clase de ballet, con el fin de ejemplificar sus características y propósitos.

ADAGIO: ejercicios que consisten en una sucesión de movimientos lentos y elegantes que se realizan solos o acompañados. Estos ejercicios sirven para desarrollar el sentido de línea, balance y elegancia que permiten al bailarín el danzar con majestad y gracia.

ALLEGRO: término que se aplica a todos los movimientos brillantes y rápidos. Las cualidades más importantes a conseguir con el allegro son: ligereza, suavidad y la sensación de quedar suspendido en el aire, comprende todos los pasos saltados *entrechat, cabriole, assemblé, jeté*, etc.

ARABESQUE: Una de las posiciones básicas en ballet clásico. El cuerpo de perfil, apoyado en una pierna extendida hacia atrás y las manos colocadas en varias armónicas posiciones, para crear las líneas más largas posibles desde la punta de los dedos de la mano a los dedos del pie. (Ballet, s.f.)

Como hemos visto, existen varios ejercicios que acoplan y conjugan lo necesario para formar a un bailarín clásico, este entrenamiento es muy útil y encamina



a formar un cuerpo ágil con destrezas no naturales, razón por la que es admirado y apreciado por quien lo observa.

La técnica clásica es una disciplina que engloba desde el comportamiento del bailarín hasta su desarrollo técnico; esta se preocupa por detalles minuciosos que son los mismos que hacen del ballet un arte admirable y pulcro hasta nuestros días.

1.3.- La conformación de la técnica clásica de danza para la educación de los cuerpos

En este sub capítulo es importante entender a la danza desde el cuerpo, lugar en donde se materializa, para descifrar muchos conceptos que generalmente quedan sueltos y no se terminan de concretar. El cuerpo del bailarín clásico exige cualidades que como hemos mencionado antes, no son naturales ni orgánicas, razón por la cual quien se interese en esta práctica debe esforzarse mucho para estar dentro de este ideal.

Para entender de donde viene esta exigencia estricta e inamovible vamos a retroceder hasta los inicios de la modernidad occidental, en donde René Descartes, filósofo-matemático y físico, afirma que la razón es la verdad absoluta. A partir de esta concepción el ballet, así como todas las artes, adhiere esta afirmación y la materializa; es donde el cuerpo con todos sus sentidos y acciones naturales se eliminan y entra la razón para crear un cuerpo que obedezca y renuncie a sus instintos.

En esta perspectiva cartesiana del cuerpo y de la danza, el camino y la disciplina son únicos: no hay espacio para la heterogeneidad, ni la singularidad de los cuerpos; mucho menos de las asunciones estéticas: si el método es único, la belleza es única. Todo se pudo conocer y dominar en el cuerpo. (Ortiz, 2014, pág. 28)



Es así que el cuerpo empieza a negarse a sí mismo, elimina el cansancio, el sudor, el peso y su relación con la gravedad, para poseerse de cualidades extraordinarias que no cualquier sujeto desarrolla. La concepción de que el bailarín es aquel que salta muy alto, que tiene una flexibilidad admirable y que puede hacer movimientos extraordinarios nace desde la modernidad: el cuerpo se cosifica y se recrea en él una máquina que obedece y produce, es como si el cuerpo fuera una industria destinada a crear movimientos perfectos.

A partir de estas concepciones el cuerpo del bailarín se enfrenta a una tecnicidad rigurosa en donde el movimiento se rige a lo que la razón le impone con el fin de llegar a una perfección que orgánicamente es inalcanzable, a un virtuosismo que rompe con la naturalidad del cuerpo.

Esta danza construyó un código de movimientos con base en el desarrollo de las posibilidades corporales sometidas por la técnica, obteniendo como resultado un cuerpo fuerte y con la voluntad para aumentar aptitudes y capacidades corporales, por otro lado, un cuerpo dócil, obediente y con la potencia expresiva sujeta a un código restringido, lo que redujo al bailarín a lo bello y virtuoso. (Macías Osorno, 2009, pág. 90)

Al estar enfrentados a estas concepciones, Carlos Pérez Soto afirma que el bailarín se vuelve un ser artificial, un instrumento que utiliza el ballet para desplegar toda su información; es decir que el bailarín es un esclavo de la técnica porque la practica a diario con el fin de no volver a su estado original, de no encontrarse con sus cualidades humanas que claramente lo alejarían de dicha práctica. (Pérez Soto, 2008)

Sin el ánimo de juzgar o reprochar los fines del ballet y su técnica, el planteamiento y la percepción que se tiene es de cuerpos frente a una técnica que poco a poco concebirá una máquina danzante, movimientos precisos, fuerza necesaria y exactitud del movimiento con la música; y es que la danza se ha transformado en un lugar de exigencia



tan grande, que el cuerpo se debe rendir ante esta concepción para lograr una aceptación y abrirse lugar dentro de ella.

La corporalidad de un bailarín está acompañada de condiciones, que son destrezas anatómicas naturales como elongaciones, largas y altas extensiones de piernas, fuerza en el empeine y tobillos, entre otras, las mismas que garantizan el éxito o fracaso del aspirante a bailarín. Otra de las cualidades que se toma en cuenta en las grandes escuelas de ballet es la belleza, cara fina y delicada, manos suaves y sutiles y una estructura anatómica delgada y estilizada es lo que se valora dentro de las escuelas; es decir que para ser bailarina clásica se requiere nacer con un cuerpo prodigioso y además estar dentro de los cánones de belleza establecidos por el ballet.

Si bien es cierto que la técnica cosifica cuerpos y los hace máquinas de repetición y uniformidad, también cumple su función de formar y educar cuerpos. La técnica genera cuerpos trabajados, fuertes y con grandes destrezas que facilitan el trabajo no solo dentro del ballet sino en otras disciplinas.

La mente del bailarín clásico es muy ágil y puede responder a varios movimientos desprendidos unos de otros, cabeza, brazos y piernas pueden ejecutar movimientos diferentes al mismo tiempo. La memoria se activa y da paso a una ejecución rápida y eficaz, la conciencia corporal es algo que se desarrolla y potencializa ya que todo el tiempo mientras se realiza la clase, el estudiante está pensando y concentrado en su cuerpo y cómo este va accionando y reaccionando ante los ejercicios.



Es necesario mencionar que la práctica dancística, su aprendizaje, formación y enseñanza, son procesos que han variado y lo seguirán haciendo, la academia tiene una manera de incorporar este aprendizaje al cuerpo, pero se han incrementado muchos otros métodos y técnicas que dan las mismas características al cuerpo del bailarín.

Ernesto Ortiz menciona que “el discurso como el aprendizaje se amplía para encontrar lenguajes heterogéneos y diversidad de propuestas”. (2014, pág. 31)

CAPÍTULO II

La danza contemporánea

2.1. Surgimiento de la danza contemporánea

En este capítulo, seguiremos con un recorrido analítico por la historia de la danza. Habiendo terminado el análisis de la técnica clásica y todo su legado y escuela, nos enfrentamos a una nueva manera de hacer danza: el cuerpo etéreo y volátil del ballet es pensado desde otra perspectiva, y es en ese momento en donde surge la danza



moderna como una respuesta a las formas clásicas y el cuerpo cartesiano que se había implantado.

Zulai Macías Osorno comenta que la danza moderna surge a finales del siglo XIX y se consolida a principios del XX; es justamente en donde todas las concepciones, antes mencionadas, son reemplazadas por un cuerpo que recobra de cierta forma su autonomía (2009). En la danza moderna se vuelve la mirada al cuerpo y a su conexión con el hombre, se eliminan los decorados clásicos, los vestuarios llenos de elegancia, la escenografía recargada de adornos; y en cuanto al movimiento, este se vuelve más orgánico y, aun cuando se trata de abandonar el virtuosismo al que el ballet nos había acostumbrado, igual el imperativo de un movimiento continuo se mantuvo.

Si bien los discursos de ésta fueron contrapuestos a las historias de seres irreales y la belleza y pasiones de princesas y reyes del Ballet clásico, de ese cuerpo transmundo que expulsó de la escena al cuerpo terrenal; el flujo constante de movimiento fue la principal característica de la danza Moderna. (Ortiz, 2014, pág. 29)

Los precursores de la danza moderna como Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman, José Limón, entre otros, fueron los que buscaron exaltar al cuerpo y su movimiento; es decir que replantearon las formas de movimiento del cuerpo y su desplazamiento en la escena para generar diversos caminos dentro de la danza, y se amplíen los métodos, las escuelas y se diversifique las formas de entrenamiento.

Ernesto Ortiz menciona que “la danza moderna generó un nuevo discurso escénico y construyó nuevas técnicas de entrenamiento dancístico” (2014, pág.29) que, de hecho, abrieron muchas posibilidades de movimiento y que llegaron a consolidarse como técnicas creando grandes escuelas y coreógrafos.



Sin embargo, la visión de la danza moderna cayó en un ideal semejante al del ballet, ya que buscaban un cuerpo moldeable, ágil y flexible ante las manos del maestro, razón por la cual idearon técnicas que formaban cuerpos que se adaptan a esta nueva forma de hacer danza. “La danza moderna continuó intentando dominar el cuerpo, inscribir en él una impronta específica, un estilo claro y definido, una organización y una disciplina.” (Ortiz, 2014, pág. 29)

Zulai Macías Osorno escribe que Isadora Duncan, pionera de la danza moderna, propuso una ruptura total, una emancipación del cuerpo de la sociedad industrial, un cuerpo sin adornos (2009, pág. 60); para Duncan lo más importante era el vínculo entre el cuerpo y el alma, ya que ahí se encontraría el movimiento natural que el cuerpo materializaría. En la danza moderna, se inscribe un cuerpo alejado de grandes y exagerados movimientos, pero lo más importante no es el cuerpo en sí, sino esa relación con los sentimientos y que a partir de ello se produzcan movimientos, la correlación de estos es lo interesante dentro de la danza moderna.

Tenemos al cuerpo como la caja de resonancia de lo espiritual, que rompe las formas cerradas de lo real y recupera el flujo ininterrumpido de la vida y del espíritu, un movimiento que es descubierto en la propia naturaleza. (Macías Osorno, 2009, pág.63)

El paso de la danza moderna fue importante ya que impulsó la ruptura de la técnica clásica; tal vez no logró consolidarse como esta danza nueva que deja de lado la técnica y se fortalece con la libertad de movimiento, sin embargo, reivindicó el cuerpo libre, el retorno a la naturaleza, liberó al hombre de las represiones y buscó crear sin usar únicamente la razón. (Macías Osorno, 2009)



Si seguimos un orden cronológico en nuestro estudio, lo que viene a continuación es la danza postmoderna - que a diferencia de la danza moderna - renunció totalmente a la representación, a la narrativa, a la fábula, para regresar su mirada al cuerpo como una bóveda de significados y como espacio para proponer nuevos discursos en la escena.

Los precursores de la danza postmoderna representados por el *Judson Dance Theater*: Steve Paxton, Ivonne Reiner, Trisha Brown, etc., se alejaron de todo lo que la danza moderna y el ballet habían valorado: renunciaron a la coreografía y sus códigos, a los movimientos técnicos, a los vestuarios, a la narrativa aristotélica, para crear nuevos discursos partiendo de sus cuerpos en el estado más natural y orgánico posible. La danza postmoderna es el volver a empezar de la danza y así encontrar el cuerpo, no un cuerpo tecnificado o codificado, sino simplemente el cuerpo con su rol de moverse con una tarea específica.

El movimiento es algo que estaba muy presente en el ballet y en la danza moderna, el flujo constante era lo principal de la danza y, así es entendido, este terminó como algo que está batiéndose y sacudiéndose todo el tiempo. De este modo, es en la danza postmoderna donde el concepto de vínculo estrecho entre movimiento y danza es cambiado y el movimiento se entiende desde el cuerpo, internamente, y no solo desde el exterior.

En la danza postmoderna se corta e interrumpe este constante flujo de movimiento y se añaden pausas que, si bien es cierto detienen el movimiento externo, no lo hacen con el movimiento interno del cuerpo; en él los órganos, tejidos y células



están siempre en movimiento, no se detiene nunca, pero es imperceptible a nuestros ojos. En la danza postmoderna se rescata este movimiento dando nuevas pautas y generando movimientos desconocidos para la misma.

El cuerpo deja de ser la herramienta para contar otra historia, otro texto; y el movimiento no pretende contar historias y narrar cuentos. El movimiento cobra importancia por sí mismo y se busca encontrar un sentido dramático antes que ejecutar pasos preestablecidos, encadenados y desprovistos de sentido. (Ortiz, 2014, pág.31)

Los bailarines postmodernos además de buscar nuevos discursos, acudieron a la relación con otras artes, es decir que en este momento la danza empieza a vincularse con la música, con la plástica, y con todas las ramas artísticas para así llegar a estos discurso y lenguajes diferentes que les proporciona el relacionarse con más cosas a su alrededor. Ortiz menciona que “[...] el azar y la desacralización de la obra de arte influyeron notablemente en la forma de relacionarse el bailarín con la danza.” (2014, pág. 30)

Para concluir con las diferencias entre los tipos de danza, la moderna se fundamenta en un interés por el movimiento y la conexión del mismo con la tierra, la idea naturalista del movimiento que valora lo orgánico desde un punto subjetivo y tiene como finalidad expresar un mensaje. Aunque su estética aún está influenciada por los legados disciplinarios del ballet, se destaca por buscar un cuerpo más libre, en comparación con la técnica clásica, una temática más real y acorde a la vida misma y sobretodo un entendimiento corporal diferente al del ballet.

La danza postmoderna, por su parte, irrumpió con todos los cánones de la danza contruidos hasta ese momento, y replanteó al movimiento orgánico como lo esencial,



sin adornos, sin historias, sin vestuarios ni escenografías. Se planteó una exhaustiva búsqueda del movimiento, exploración y experiencia, total negación del virtuosismo técnico, se sustituyó el juicio de valor y se dio mayor importancia a la observación y análisis; y sobretodo una total negación a crear una técnica única y universal, definir movimientos, tener repertorios o marcar un estilo.

Así es como la danza contemporánea toma fuerza, el ideal de los postmodernos se enraizó en esta nueva concepción de danza y generó diversos caminos para formar a un bailarín, se eliminó la idea universalista de entrenamiento y se empezaron a practicar nuevas técnicas que ponen al cuerpo orgánico como la base de todo.

Los bailarines empiezan a dar valor a nuevas prácticas de entrenamiento y composición y de la misma forma, las creaciones son notoriamente basadas en la capacidad de sentido que genera el movimiento y ya no en una narrativa literal. Zulai Macías anota: “entonces surgen expresiones y tendencias individuales que impulsarán una multitud de cambios y rupturas, que evitarán cristalizar o aprisionar a la danza en patrones fijos.” (2009, pág. 70)

2.2. El cuerpo en la danza contemporánea

La historia y los momentos que ha tenido la danza a través del tiempo nos ayudan a comprender las características que el cuerpo del artista posee, y que se han afirmado como una base desde la que todos los bailarines deben partir. Se puede pensar al cuerpo como un sitio de encuentro de formas diversas de entenderlo, asumirlo y



clasificarlo; en su devenir físico y escénico se perciben historias, pausas, ritmos, pulsos, rompimientos, etcétera.

Actualmente, la danza contemporánea tiene un punto de doble partida porque sin negar su origen, y por ende sus inicios desde la ontología dancística, su historia que demanda de ciertos cánones ya establecidos, como características que todo bailarín debe tener, intenta buscar, explorar, crear y replantear, cada vez que sea necesario, su movimiento y su enfoque para crear.

La danza está tutelada por una disciplina de cierta manera inconsciente, pero con una posibilidad de crear y experimentar y es en este punto en donde se da cabida a la creación dentro de una naturaleza de dominación:

Podemos observar la doble partida del pensamiento moderno, como un pensamiento de emancipación y de dominio a la vez, poder de disciplinar y deseo de objetivar pero con la apertura a la posibilidad de crear, desafiar y experimentar. (Osorno, 2009, pág. 25)

Cuando leemos a Zulai Macías, nos damos cuenta de que el cuerpo en la danza contemporánea está en un sitio que no es único e inamovible, sin embargo, entendemos que el cuerpo estereotipado solo cae en un vacío y empuja al mismo a estar en un lado que anula totalmente sensaciones, percepciones y estímulos.

La otra parte que ha incorporado la danza contemporánea, es la de mostrar cuerpos presentes, ya no es necesario que los bailarines estén moviéndose todo el tiempo, sino que, así como lo dice Isabel de Naverán, estudiosa de la danza, los cuerpos con presencia son los que cautivan en la escena. Zulai Macías expone “el cuerpo es



reaprehendido desde la sensación como espacio para explorar e investigar de manera diferente a lo escultural, virtuoso y acrobático”. (2009, pág. 72)

Vinculados en este tema acerca del cuerpo, podemos decir que esta necesidad no solo de tener cuerpos moviéndose en escena, sino de significar o dar un papel que represente algo y que ordene una narrativa o fábula es algo que está arraigado en nuestra cultura. En la danza contemporánea se pretende alejar de este cuerpo unívocamente significante, para dar cabida a un conjunto de acciones que forjen dramaturgias, lenguajes y lecturas diversas. (Ortiz, 2014)

Si bien entendemos al cuerpo como el espacio para materializar diversos lenguajes y en donde se crean movimientos, desligados de la homogeneidad de la técnica clásica, se entiende al cuerpo como ese lugar en donde se encarna la creación, la individualidad y las características particulares son las que rigen e importan dentro de la misma.

Lo que le concierne a la danza contemporánea es el cuerpo, ya que ahí es en donde se representa, se plasma, se hace real el concepto de la danza. (Ortiz, 2014) En este sentido, Zulai Macías Osorno comenta que “el cuerpo es el que manifiesta, habita y transforma al reaccionar a través del contacto con las fuerzas múltiples de lo cotidiano y extra cotidiano, excede y remueve cualquier intento de identidad”. (2009, pág. 195)

Es así que la corporalidad dentro de la danza contemporánea es enfrentada a la ruptura de la modernidad para obtener ese cuerpo cargado de sentidos, fragmentación



y ensamble de movimientos. “En la danza se insertan elementos y nuevas tendencias como la improvisación, movimientos cotidianos, fluidos y nuevas técnicas que reemplazan la formación académica y homogénea”. (Macías Osorno, 2009, pág. 108)

Si queremos describir el cuerpo de la danza contemporánea, nos encontramos en un descubrir y construir del lenguaje dancístico permanente; dentro de la danza hay un conjunto de signos que siempre nos arroja hacia un significado, este siempre es subjetivo, dicho significado se plasma en movimientos, acciones, gestos que se efectivizan en el cuerpo y así se establece un lenguaje que se desarrolla y tiene sentido solo cuando llega a un receptor.

El cuerpo ya no se comprende ni como recipiente o masa de modelar para emociones, ni como material para adueñarse de sí mismo, sino como materia sensible, subjetividad en acción y en relación con el mundo, abierta a nutrirse del encuentro con otras propuestas y cuestionar órdenes que hoy parecen inamovibles. (Macías Osorno, 2009, pág. 113)

En tal sentido, podemos recabar un cuerpo que, mediante sus movimientos y acciones, sin querer contar una historia, va más allá, alcanza un lugar en el que fluyen imágenes, momentos, recuerdos, y estos se compactan con el simple objetivo de llegar a algo desconocido. El cuerpo, como menciona Ernesto Ortiz, es el mediador entre el ser humano y el entorno, es esa máquina en donde todas las relaciones se hacen posibles y es por el cuerpo que se adquieren sentidos y percepciones que llegan del entorno, para así plasmarlo en lo que se forma como práctica, la danza.



2.3 Técnicas de danza contemporánea

A partir del desarrollo de la danza contemporánea y su apertura a nuevos lenguajes y discursos, se crearon un sinnúmero de técnicas para que el bailarín consiga su objetivo y ejecute su rol como bailarín de manera provechosa y eficiente.

En lo que se refiere a la práctica dancística, es pertinente entrenarse en una técnica que estimule la conciencia y características propias del cuerpo, para que el bailarín logre dominar dicha práctica de manera coherente con su particular estructura corporal. Aun cuando el aprendizaje de técnicas es fundamental, también es importante que el bailarín se forme en técnicas con un contenido somático en su visión, porque estas favorecen al entendimiento corporal, ayudan a mejorar el entrenamiento ya que se cultiva una conciencia que se fundamenta en entender al cuerpo, saber hasta dónde llevar el esfuerzo para no lesionarlo o dañarlo irreversiblemente durante el entrenamiento.

En este sentido, enunciaremos algunas de las técnicas más pertinentes para el análisis posterior de esta investigación.

2.3.1 Release

El *Release* es una práctica dancística que se generó en los años 1970 en Estados Unidos; desde su formación, esta técnica trabaja en conjunto mente y cuerpo, es decir que se integran pensamientos y emociones al movimiento y se despliega un nuevo método de entrenamiento.

Esta práctica se fundamenta en liberar tensiones para que el bailarín genere la energía necesaria cuando se mueve, es como un condensador de energía que regula el



movimiento y, por ende, las tensiones e impulsos emanados por el mismo. La intención de esta técnica es crear auto-consciencia al moverse, así ahorrar energía y liberar al cuerpo es mucho más sencillo y se torna eficaz en cuanto a la ejecución y práctica de la danza.

El propósito del *Release* nace de la idea de separar la danza del virtuosismo, de generar lenguajes dancísticos que no se rijan a una sola técnica; lo que los postmodernos querían lograr era desarrollar elementos, herramientas y material dancístico de todo tipo, razón por la cual se fijaron en el cotidiano, en cada movimiento que el ser humano realiza; desde este lugar podrían generar material en todo momento.

A partir de esta concepción de nueva danza, se desarrolla una manera diferente de ver y concebir al cuerpo; ya no es una máquina de excelencia y perfección que codifica al cuerpo, sino que este retoma una identidad que había sido anulada, se reconoce un cuerpo que guarda información y la utiliza a través del movimiento; es este lugar en donde la danza, el movimiento y el cuerpo reconcilian sus diferencias y consiguen articularse, lo que hace de la danza, una práctica de herramientas disponibles y dispuestas a la composición.

Uno de los principios del *release* es mantener el movimiento fluido y relajado, dicha fluidez debe ser no solo corporal sino también mental y emocional, esta integración de pensamientos, emociones y movimiento genera un cuerpo que se desplaza en la escena y expande sus posibilidades. Mediante esta técnica el cuerpo se dispone y queda totalmente útil para la creación y composición ya que trata con varios recursos muy



importantes para la improvisación y, por ende, para elaborar y establecer material dispuesto al desarrollo de la obra.

Para que el *release* mantenga sus objetivos y su práctica se realice de manera efectiva, hay que trabajar desde posiciones naturales, orgánicas y armónicas de tal manera que exista un flujo de energía que recorra por el cuerpo, generando así que el movimiento surja sin mayor esfuerzo.

Cuando el cuerpo empieza a moverse con una energía fluctuante atravesando el espacio, podemos entender al mismo como un dispositivo sensorial el cual se desarrolla por impulsos, emociones, aprendizajes y gustos adquiridos en el cotidiano. Con este concepto acerca del movimiento es que el *release* se pone a disposición la danza, es decir que no se establecen prioridades por características impuestas a un cuerpo, sino que cualquier persona que desee practicar y desarrollar la danza lo puede hacer.

Una vez abierto el camino para quienes deseen adquirir está práctico, se desarrolla un tipo de danza que les permite conectar con experiencias, emociones y sensaciones; el resultado de esta técnica está orientado a generar un movimiento organizado y entendido en la mente, en primera instancia, y posteriormente en el cuerpo. El ideal del *Release* es generar cuerpos inteligentes, por lo tanto, el movimiento se vuelve inteligente y no se queda -únicamente -en una mera habilidad.

El componer y crear movimientos desde este lugar genera un aprendizaje continuo y pertinente para quien lo realice, este suceso se da porque dentro del *release* no existen errores ni estructuras fijas, hay varios principios que resaltan calidades de



movimiento y nuevas formas de entender y trabajar al cuerpo, pero esto nunca significa un error, esta es una de las razones fundamentales por las que el bailarín logra encontrar y definir su propio lenguaje dancístico y de movimiento. Al no malgastar el tiempo en codificar su cuerpo a un estilo de lenguaje corporal, el cuerpo centra toda su atención en una búsqueda y exploración personal que da como resultado un cuerpo trabajado y consciente.

2.3.2 Flying Low.

Flying Low -que significa volando bajo- es una técnica dancística creada por David Zambrano, bailarín, maestro y coreógrafo venezolano, a partir de una lesión en su pie: pese a su imposibilidad no abandonó la danza y comenzó a crear un entrenamiento que ayudó a su entrenamiento como bailarín.

Esta técnica es físicamente muy intensa, ya que el trabajo en general se realiza en el piso; el cuerpo concibe una escucha y un estado de alerta que le permite entrar y salir del suelo de una manera muy natural; la conciencia del bailarín se vuelve un apoyo y los movimientos que se realizan colaboran con el trabajo de la presencia por lo que se trabaja en el movimiento, la energía, la mirada y hasta la voz.

Para realizar esta técnica es necesario dominar características como deslizarse, rodar, saltar, usar varios niveles y velocidades que llevan al cuerpo desde lo estático hasta lo más rápido; de esta forma el cuerpo se vuelve atento y crea condiciones físicas en donde se desarrollan cualidades que dominan la escena dancística y forman un bailarín íntegro. (Danza)



Las particularidades de este entrenamiento expanden habilidades corporales que liberan al cuerpo para realzar dinámicas de movimiento, hacen consciente el moverse en el espacio, relacionan al cuerpo con su interior, con su acción y con lo que le rodea. Todas estas cualidades, retornan hacia lo esencial de la danza, re significan lenguajes corporales pertinentes para la nueva visión de la danza, y así dialogar íntimamente con el cuerpo.

2.3.3 Axis syllabus.

Creada por Frey Faust -bailarín estadounidense – esta técnica surge como un sistema de referencias en donde a través de la física y la anatomía humana, el movimiento aplica de forma directa dichas referencias a la práctica dancística.

Cuando Faust creó esta técnica, pensó en que esta sea una herramienta para el bailarín; durante el entrenamiento dancístico, se generan muchas molestias físicas que suelen terminar en lesiones lo que impide al bailarín seguir con su práctica y retrasa, de cierta manera, el desarrollo de capacidades corporales.

De esta forma, el *Axis syllabus* rompe en la rutina del bailarín para forjar un entendimiento y conciencia de su herramienta fundamental, su cuerpo. Lo que hace esta técnica es resolver los problemas con herramientas que educan al cuerpo del bailarín; el cuerpo y la actividad física están ligados a la salud, así lo señala Faust, y a partir de este principio el bailarín debe ejecutar y desarrollar su práctica dentro de la danza.



Una de las formas que Faust quería forjar, era un entrenamiento, una técnica que se acerque al ideal orgánico que el cuerpo posee y que se desligue de las concepciones de ese cuerpo perfecto y virtuoso. Para el bailarín, estas ideas no estaban ligadas y rompían con esta armonía natural, además que en este lugar es en donde el cuerpo es propenso a lesiones y esfuerzos que dañan la alineación perfecta y armonía que tiene el cuerpo.

El ser humano es tan perfecto que todo en él está en armonía; dentro del cuerpo todo se organiza de manera ondulada, en espirales que conectan un punto con otro; la linealidad no existe en el cuerpo y por esta razón la técnica debe ir ligada a esta conformación corporal, lo plano y recto no entra en la armonía que el cuerpo posee y requiere, es decir que el movimiento que prima en el bailarín, es aquel que se forma desde la ondulación, Faust señala que “la capacidad expresiva del bailarín será a través de un movimiento no lineal, ondulatorio y tri-axial. Cada movimiento en nuestro mundo está patronado sobre el principio de la onda, o de la ondulación.” (Faust, 2014, p.20)

2.4. Técnicas de improvisación

Entender la danza desde otro punto de vista es abrirnos a nuevos lenguajes y formas de hacer danza. Las técnicas de entrenamiento dancístico se han incrementado y con el tiempo han ido tomando fuerza; los bailarines se han visto envueltos en un



mundo lleno de posibilidades que los lleva a probar, explorar y experimentar más de una técnica.

De este camino surge la improvisación que, hoy en día, ha tenido una gran acogida para desarrollar nuevos objetivos dentro de la danza ya que es esta la que estimula la creatividad y explora desde lo sensorial.

Dentro de la improvisación se establece una dinámica a manera de juego, en el que los que se atreven a jugar creen y se dejan influenciar por lo que les proponen. En la danza de improvisación hay un intercambio continuo de información entre quienes la realizan: es una comunicación que se da, y que debe existir, entre los intérpretes; por otra parte, el entorno también brinda información a quienes están dentro de este ejercicio que llega a seducir a sus practicantes por su libertad de movimientos, por su relajación en cuanto a técnica, y sobre todo por este intercambio que enriquece mucho a sus practicantes.

2.4.1 *Contact improvisation* o Improvisación de contacto.

El *Contact improvisation* o Improvisación de contacto es una práctica dancística creada por Steve Paxton en 1972; esta surgió de las exploraciones que Paxton generó y de su necesidad de encontrar nuevos discursos y desplegarlos en la danza. En el *Contact improvisation* se requiere una escucha y un estado de alerta que maneja esta práctica; se puede decir que en este tipo de danza se conjugan muchos elementos como lo mental, lo sensorial, la motricidad, lo emocional, y el movimiento que, al fusionarse, dan al cuerpo un entendimiento del entorno en donde se está desarrollando la danza. Lucía Reula, ejecutora del *Contact improvisation*, opina:



En la danza improvisación se propone un clima en el que explorar, en el que jugar con todos los elementos disponibles. Un clima en el que probar e investigar con lo que a cada uno le interese, le apasione, le mueva. (Reula)

En la Improvisación de contacto, como su nombre lo indica, el contacto físico es el punto clave para generar movimientos entre dos o más ejecutantes, es por esto que la escucha y el cuerpo atento son características necesarias para entrar en esta dinámica, que se sale de los conceptos ya establecidos de la danza. Lo que el bailarín logra al realizar el *contact* es desarrollar caídas y recuperaciones, control del peso, balanceo, contrapeso, punto de contacto compartido y conciencia corporal, todas estas características son utilizadas por quienes realizan esta danza, que realizan bajo la percepción y atención del aquí y el ahora. (Zemelman)

2.4.2 Passing Through.

Es una técnica de improvisación conectada estrechamente con el *Flying Low*, creada por David Zambrano. El bailarín se enfrenta a cada instante con su rol de creador y compositor, esta práctica es una forma de liberación, en donde se agudizan los sentidos y en donde cuerpo, mente y espíritu se hacen uno solo.

Passing Through es un juego en el que construimos una jungla humana llena de caminos, de fuerzas visibles e invisibles, de espacios que se abren y expanden y también se cierran a medida que los atravesamos. Experimentaremos lo que es guiar inspirando el movimiento de otro y ser guiado, sorprendiéndonos con nuestra propia manera de bailar. (Reula)

El objetivo del *Passing through* es trabajar en grupo; combinando el cuerpo y el contacto con la imaginación se obtiene un trabajo corporal que implica gran relación con el entorno, esta trata al cuerpo como un elemento que pasa y deja un rastro, ese atravesar es la única premisa que fundamenta este entrenamiento; las espirales y la



técnica *Flying Low* son herramientas que ayudan a la corporalidad del bailarín a moverse y atravesar el espacio.

Una de las características fundamentales de esta práctica es la interconectividad ya que el movimiento, aunque no sea uno impuesto o codificado, debe de hacerse en relación a lo que los demás proponen; el flujo permanente de movimiento permite que todos propongan movimientos que no necesariamente deben estar codificados como dancísticos, y esa es también una de las razones por las que cualquier persona puede realizar esta práctica dancística.

La creación de movimiento se realiza en un constante aquí y ahora, el diseño que se sigue no es totalmente azaroso, sino que siempre se trabaja en base a pautas y premisas que se desarrollan durante la improvisación. Los ejecutantes de esta práctica logran transformar el espacio constantemente, esta característica se logra por la entrega y disposición de quienes lo realizan; si bien es cierto es una forma de moverse sin ataduras y estéticas, también se trata de moverse con una apertura total a lo que se propone, la mirada debe de estar abierta para lograr integrar el movimiento y el cuerpo a lo que el grupo requiere y necesita. Es un constante movimiento que pide y acepta lo que le es dado.

2.4.3 Assymetrical motion.

Propuesta por Lucas Pablo Condró –bailarín y coreógrafo argentino-, esta práctica dancística está enfocada en una creación colectiva, es decir que, las propuestas surgen de lo que el otro brinda, es una investigación personal en la que influyen los



demás y en ese lugar se genera una relación, un diálogo continuo y armonioso entre los que realizan esta práctica y el cuerpo.

Cuando Condró pensó en esta nueva forma de moverse, no pretendió fijar frases ni aprender movimientos o maneras para llegar a ellos, simplemente cedió el rol docente a todos los que se incorporen a esta danza. Su intención de despojar al maestro era muy clara ya que permitió que todos tengan una intención, un propósito o un impulso, que este sea compartido y aparezca la creación, misma que se alimenta desde los demás cuerpos y de sus ideas.

El *Assymetrical motion* se preocupa por el cuerpo, por la forma en que dialoga con el espacio, por su organización interna en donde el peso y su estructura dialogan y se complementan para llegar al movimiento; además que, dentro de esta práctica, su creador considera necesario aproximarse a la independencia y la co-relación entre las partes del cuerpo.

Al referirse a la independencia y la co-relación, se trabaja cada parte del cuerpo con la intención de llegar al punto máximo de su movilidad y al mismo tiempo se ocupa de la relación con las demás partes sin dejar de lado su independencia. De esta manera, el cuerpo genera información que el ejecutante debe trasladar a palabras, lo comparte con los demás y en ese momento empieza lo que el autor llama tecnificar la información.

Las técnicas son herramientas que abren caminos, sensaciones y percepciones en donde se genera un entendimiento del cuerpo según los objetivos de cada una de ellas. Esta introducción por algunas técnicas ayuda a entender los cambios que el cuerpo



presenta al pasar por ellas, en algunos casos el cuerpo se somete a formas y concepciones fijas de movimiento y en otras se libera, explora y acude a recursos que el entorno le brinda. Estos dos lugares de entender el rol del cuerpo son fundamentales para quien baila ya que son muy necesarios en la formación para posteriormente escoger aquellas herramientas que sirven y funcionan en cada cuerpo en particular.

El análisis de la obra de danza *Sala de espera* requería hacer un repaso por aquellas técnicas que de una u otra forma han influenciado en la creación y organización tanto de los intérpretes como de la coreógrafa; conocer algunos principios de las técnicas antes mencionadas nos pueden brindar un enfoque más concreto al momento de analizar la obra.

CAPÍTULO III

Análisis de la Obra “*Sala de espera*”

En este capítulo estudiaremos y analizaremos el proceso de creación de la obra coreográfica *Sala de espera*, dirigida por Cristina Bustos, docente de la Facultad de Artes, en la carrera de Danza y Teatro, en su tesis de maestría “Los lenguajes artísticos combinados como herramienta metodológica compositiva durante un proceso de



creación que involucra a la danza, la escultura y la música en la escena. Sala de espera una propuesta práctica”.

Para el efecto, se utilizará como guía de análisis el libro de Álvaro Fuentes Medrano, “El dramaturgista y la deconstrucción en la danza”, pues ofrece una plantilla de estudio apropiada para la creación escénica, a través de una disgregación de los elementos fundamentales de la composición escénica, sus relaciones y su forma de diálogo en las distintas etapas de la creación.

Por otra parte, se hará también un análisis del proceso coreográfico de *Sala de espera*, a partir de las reflexiones personales de la coreógrafa posteriores a su estreno y temporada; y desde la perspectiva como intérprete creadora de la autora de esta tesis, dentro de la misma obra.

3.1. Elementos generales de la puesta en escena.

Definir lo que es la danza y sus cualidades necesita, en la actualidad, un alto nivel reflexivo y teórico que puede ser articulado desde diversas respuestas; Carlos

Pérez Soto, en su libro *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, menciona que:

La danza está compuesta por cuerpos humanos, solos o en conjunto, cuya esencia es el movimiento como tal, no las poses ni pasos, mucho menos lo que narra o a lo que se refiere: es desde el movimiento que la danza irrumpe en el cuerpo, lo hace parte de ella y de este modo es que puede llegar a materializarse; ya que en primera instancia es una idea, un concepto que debe hacerse real y materia en el movimiento. (Proposiciones en torno a la danza, 2008, págs. 20-21)

Al instalarse como movimiento, se despliega un sinnúmero de informaciones que el cuerpo acepta y adapta para que, al trasladarse hacia el cerebro, haya un entendimiento parcial del mismo, mente y cuerpo se conjugan y forman un aprender en donde se aloja la memoria corporal e intelectual.



Para analizar de manera eficaz cada parte de la obra objeto de estudio de esta tesis, *Sala de espera*, tomaremos la guía de Álvaro Fuentes Medrano, quien ha realizado un específico y muy claro guión acerca de los elementos de un hecho escénico, y por medio del cual, será más sencillo colocar cada línea que aporta al análisis y desarrollo de este proceso.

Es importante recalcar este entendimiento del autor como un tejido; Fuentes Medrano reflexiona: “El argumento del maestro Barba es útil para comprender la creación dentro de la danza dramática. Explica como la vida de la dramaturgia se mantiene en un texto que se construye por el tejido de distintas acciones.” (El dramaturgista y la deconstrucción en la danza, 2012, pág. 79).

Con la reflexión del autor, se puede observar al cuerpo como un organismo que para entenderlo –de forma específica- se lo estudia por partes separando cada segmento que lo contiene, sus aparatos, órganos, tejidos y células; así mismo se han desprendido las partes que contienen un hecho escénico y el tejido de las acciones que lo van creando para que la composición, la unión y el resultado final de la creación procuren un diálogo que comprenda cada parte de una obra y se genere una relación entre ellas y quien las mira.

En *Sala de espera* varios elementos se conjugaron para conformarla como una obra, una de sus características fundamentales radica en el diálogo constante con otros campos artísticos -la escultura y la música- que, sin duda alguna, aportaron a los intérpretes y creadores, así como a la coreógrafa, sensaciones y percepciones distintas.



Para hacer más específico este análisis, nos servimos del trabajo de Fuentes Medrano, que ha separado los elementos fundamentales de la composición de una obra en *elementos fundamentales internos* (propios a la composición escénica misma) y los que complementan al hecho escénico que son los *elementos fundamentales externos*. Esta división es una guía para que el análisis del hecho escénico sea completo y se reconozcan no solo tejidos de acciones, sino una visión completa acerca de la composición.

Hacer una obra es como escribir una novela, el director o creador es también, en muchos casos, el dramaturgo, quien se encarga de establecer ideas, desarrollarlas y complementarlas en fases y capítulos; así mismo, el director escénico realiza este proceso mental, plasma sus ideas y las desarrolla para después incorporarlas al cuerpo mediante el movimiento y así generar acciones. Estas acciones se van tejiendo entre sí y generan un lenguaje corporal, en un primer momento, para luego construir una dramaturgia que comprende todos los elementos de la obra, para generar sentido en el creador y los intérpretes.

Dicho lenguaje corporal -abstracto en un inicio- se hace muy cercano a quien lo practica y de esta manera se vuelve orgánico, lo que permite producir un sentido de distinto tipo (racional o sensorial) en quien observa la obra. Este simple hecho de mirar y ser mirado crea una conexión que es imprescindible en el arte escénico, pues esta relación produce un diálogo ya que el bailarín crea un texto corporal que aparece en la escena y que puede ser descifrado, entendido, analizado o leído al igual que una novela escrita.



Es importante recalcar que este hecho y esta relación son lo que da vida y sentido a una obra, el artista no quiere ser mirado para sentirse importante o famoso; el artista requiere de esta mirada para comunicarse con el público, a través de su práctica creativa, y llevarle por unos segundos, al menos, a un lugar que provoque sensaciones, que mueva algo dentro del espectador y que tal vez genere una pregunta. Para el director es importante este punto porque obtiene retroalimentación que puede enriquecer su trabajo, cabe entonces mencionar que la crítica no es algo que el artista deba rechazar, sino que debe asumirla para hacer un análisis posterior a su quehacer y así enriquecer su obra.

Para emprender con una creación o montaje se utilizan herramientas de improvisación, y aunque esto no es una regla, simplemente es un camino que puede ser utilizado; la improvisación con objetivos muy bien definidos puede arrojar material muy valioso y además con un sentido de lo que se requiere hacer. Esta es la fase de exploración y búsqueda en donde el bailarín examina su movimiento con las premisas dadas por el coreógrafo, las fusiona y concibe un material escénico que, desde ya, va lleno de sensaciones y sentidos muy personales que envuelven no solo movimiento, sino una serie de herramientas propias de cada cuerpo y cada persona.

Álvaro Fuentes Medrano señala que el *dramaturgista* (sic) investiga teóricamente los elementos básicos de la composición escénica y los relaciona con palabras clave o pautas que funcionan como semillas de creación en los intérpretes. La composición de movimiento se inicia dando intenciones claras para el diseño del lenguaje corporal, de esta manera se van explorando el ritmo, el tiempo, la forma y las dinámicas del movimiento. Mediante este camino se forman pautas y frases de danza



que son fijadas por el director; el bailarín crea y registra en su memoria corporal este material y lo combina con gestos y sensaciones de ese momento, de los impulsos musicales y de las premisas que el director ofrece a sus intérpretes mientras se crean las variaciones.

Este proceso en *Sala de espera* fue de lo más enriquecedor, ya que cada intérprete tenía una forma peculiar de explorar y moverse, no todos estaban en un mismo nivel de entrenamiento y/o experiencia escénica, ni habían aprendido lo mismo, por lo tanto, era una gama de movimientos, frases y pautas que accionaban al cuerpo de manera distinta.

En un proceso de creación, cuando ya se han establecido variaciones, frases y acciones, el director mira y empieza a enlazar dichas variaciones, las va deconstruyendo y las adapta a la idea original de la obra, a su objetivo y también a la necesidad de la misma; por ello se empieza a dar más complejidad al movimiento, se añaden gestos, emociones, acciones, ritmos diferentes, pausas, etc.; todos estos elementos van reconstruyendo el material dancístico inicial, por eso decimos que se deconstruye el movimiento para volver a organizarlo y enlazarlo con diversos elementos necesarios en y para la obra.

3.2 Elementos fundamentales internos

3.2.1 La forma.

La forma a la que se refiere Fuentes Medrano, es una forma preconcebida, es decir el bailarín piensa y construye un diseño corporal, lo estructura y lo imagina para pasarlo al cuerpo mediante un ritmo o tiempo; esta manera de pensar es un acto



consciente que todos en el rol de bailarín lo hacen, es importante tener una imagen de lo que se pide, pues plantear ese ideal es un incentivo para llegar al mismo, y motiva al bailarín a tener un punto de llegada que, aunque es personal y muy ligado a sus condiciones físicas, es muy válido para alimentar lo específico de la forma de la obra, de lo requerido, planteado o imaginado por el director.

Para Fuentes Medrano, la forma se concibe como “el diseño que se crea a través del lenguaje del cuerpo del bailarín-actor. Se elabora en pautas y frases de movimiento que se realizan en el tiempo y el espacio.” (Medrano, 2012, pág. 86)

En este punto, el autor nos recuerda a qué lugar acudimos para crear, si no tenemos una motivación o premisa clara, el inconsciente personal es el que va a dirigir nuestra forma; pero se puede partir también de la experiencia práctica de una técnica como el Ballet, la técnica Graham, el *Release*, el *Flying low*, etc. y por supuesto también emerger de la memoria corporal y cultural de la que se viene y de la experiencia escénica que cada uno posea.

Cada una de estas variantes influye en la forma y en la predisposición al momento de crear, por eso la educación dancística en ballet, o en cualquier otra técnica de entrenamiento dancístico, afecta no sólo la composición de una obra determinada, sino todas las actividades creativas a las que se ve enfrentado el intérprete.

Para Álvaro Fuentes Medrano, la composición y la forma -de la cual se parte para crear- mantiene un camino claro que se sigue regularmente en la composición; el *dramaturgista* requiere de una forma corporal que es creada por una motivación o por



la improvisación y en cualquiera de las dos, la creación del movimiento surge al azar. Posterior a ello, el *dramaturgista* dilata el diseño de la forma colocando variantes, mismas que extienden el diseño original del movimiento. Al ir acumulando material, se van enlazando y creando frases que al juntarse van formando estructuras de movimiento y secuencias que ya proponen una lectura y texto corporal; de esta manera el *dramaturgista* va cambiando y transgrediendo el diseño de estructuras para que la lectura mantenga esta relación con quien lo mira. (Medrano, 2012, pág. 84)

La composición, según afirma Medrano, mantiene una secuencia que es necesaria para organizar los materiales de un trabajo escénico; y aunque no es una regla por la que todos deben pasar o que es estricta y cerrada, se trata de una guía compositiva que va aclarando los puntos básicos que el artista debe tener en cuenta para obtener un trabajo desglosado y específico en su totalidad.

En *Sala de Espera* esta estructura fue elaborada siempre bajo una premisa: la espera; al entender los distintos estados corporales que se generan mientras existe la espera en nuestro cotidiano fue más sencillo entrar en este juego de creación, una palabra, un sentimiento o incluso una imagen hicieron que el trabajo de composición se vuelva mucho más perceptible y el intérprete lograra digerir, en gran parte, el objetivo o el punto de llegada que tuvo no sólo la obra, sino la directora.

Al crear a partir de palabras clave, propuestas por la coreógrafa de *Sala de espera*, se encontraron significados muy específicos y acciones concretas que llevaron a los intérpretes –en ciertos momentos- a ser muy repetitivos o incluso obvios dentro de la composición. La dirección coreográfica, en algunos casos, no logró ampliar el



espectro de significado de las palabras clave, para poder deconstruir o desglosar cada movimiento que configuran a este gesto, acción o significado, para así expandir su movimiento o pausarlo; es decir, buscar nuevos lugares de re-creación de una acción conocida.

Hay que recordar que, para evitar el estancamiento del proceso creativo, es posible recurrir a los otros elementos que conforman una acción o un movimiento; entre ellos –como señala Fuentes Medrano- el tiempo y el ritmo son variantes que ayudan a elaborar, rediseñar y a re-significar aquellas palabras que encierran lo más importante de la obra; el artista está sometido a contraposiciones en todo momento por lo que debe tener muy claro su norte, su punto de llegada debe ser muy específico para que en él no existan confusiones y no se desvíe de su objetivo principal, y al mismo tiempo debe de explorar en formas extra-cotidianas para que su texto corporal y su estructura de movimiento no sean meras copias de acciones habituales; en ese punto hay que ser muy minuciosos para no caer en comparaciones obvias o repetitivas.

Un momento específico de *Sala de espera* fue el inicio, en el que una de las bailarinas (Milena Montenegro) llevaba una sustancia gelatinosa en su cuerpo, este material generaba la sensación de una segunda piel que se iba cuarteando, desgarrando, rompiendo mientras ella se movía. El efecto que se generaba evocaba la idea del despojarse de la piel como una serpiente; el movimiento cortante y la fluidez eran cualidades que permitían el cuarteamiento de aquella sustancia que caía mientras Milena ejecutaba el movimiento y daba la sensación de salir de la escultura, de la rigidez, de esa frialdad, para llenarse de vida a través del movimiento.



La forma en el primer momento es una importante característica que expresa lo que la coreógrafa requería, la sensación de la bailarina fue trabajada mediante una búsqueda en el movimiento, debido a la dificultad de ensayo con la sustancia gelatinosa Milena se dejó llenar de sensaciones que venían de imágenes y premisas de la directora, generó un concepto en su cerebro y pasó dicho significado a imágenes, palabras y sensaciones para materializarlas en el cuerpo mediante el movimiento. Estas premisas se generaban para todos los intérpretes, el proceso de creación y la manera de llegar a la composición fue general, cada uno debía escuchar la premisa, llenarse de imágenes y palabras que la coreógrafa mencionaba y así pasar a un momento personal en donde surgían secuencias de frases y movimientos.

Crear desde estos puntos, genera en el intérprete sensaciones variadas que pueden o no colaborar con el entendimiento del bailarín en cada escena; la intérprete aunque trabajó desde la sensación y la tradujo en movimiento, generó emociones y percepciones muy distintas al tener la sustancia en su cuerpo, su trabajo –aunque haya estado definido y asumido corporalmente- se alteró por la presencia de la misma, el movimiento ya no estaba dirigido a una sensación sino que se ejecutaba en función de resaltar la presencia y funcionamiento del cuerpo envuelto en dicha sustancia.

Los gestos, que se desarrollaron en un momento de la obra, eran una parte importante de *Sala de espera*, la coreógrafa deseaba que la gestualidad tenga un lugar específico en la obra, es decir que no se mezclen con el movimiento o con otro momento, sino que se perciban de manera clara para que el espectador los identifique sin demasiado esfuerzo.



La forma que tenían los gestos era un tanto abstracta, ya que al crearlos cada intérprete decidió por acciones específicas de la película *Las horas* -de dónde salieron los gestos- y posterior a ello fueron reestructurados, de esta manera no perdían su significado y la forma no recurría a lo cotidiano. Sin embargo, en otro momento de la obra, la espera de un turno o de atención fue demasiado obvia y específica, la gestualidad y acciones de pedir un turno, de pelear por ser atendido, de reclamar por esperar en largas filas se trabajó tal cual se da en la vida cotidiana; en ese momento la coreógrafa recalcó y utilizó recursos que afirman y sobreentienden la espera que se vive en instituciones, hospitales, bancos, etc., razón por la cual se generó un estancamiento en la creación del intérprete; la mirada del espectador puede llegar a perder interés ya que observa lo mismo que le sucede en su día a día y la obra pierde fuerza corriendo el riesgo de caer en una reiteración -obvia- del acontecer habitual.

Se pudo apreciar que el uso del unísono fue una forma impuesta por la coreógrafa cuyos movimientos no fueron totalmente asumidos y entendidos por el cuerpo de los intérpretes. Cuando se trabaja la forma a partir del fraseo, hay que integrar detalles de espacialidad, dirección, ritmo y tono muscular, así como sensaciones muy específicas para que el receptor logre conectar su cuerpo con el movimiento; en la obra es muy evidente que el unísono no fue asumido por todos los bailarines, es muy fácil darse cuenta que el cuerpo de algunos intérpretes no estaba enlazado o relacionado con la estructura de movimiento que requería el fraseo; en este punto es necesario que el coreógrafo mire y decida si es necesario que todos realicen la variación, si va a reforzar alguna sensación o estética de la obra ya que si lo realiza por un mero deseo o impulso creativo, puede disminuir y deteriorar el ritmo y calidad de la misma.



3.2.2 El tiempo.

“El tiempo es el elemento que asigna la condición de estática o dinámica a una forma organizada, realizada por el bailarín-actor dentro de un espacio.” (Fuentes Medrano, pág. 85, 2012).

Cuando pensamos en el tiempo dentro del hecho escénico, generalmente lo asociamos a la duración de la obra, pero no es la única acepción e idea que involucra a la concepción del tiempo de la escena. Cuando nos referimos al tiempo en la danza hablamos también del movimiento y cómo se determina la dinámica o estática del mismo e interfiere en la forma de la obra, ya que es parte constitutiva de la composición: la relación entre forma y tiempo es constante.

Cuando se compone en danza, el intérprete no necesariamente piensa en el desplazamiento corporal para conseguir un material; al establecer la forma del movimiento es el *dramaturgista* quien puede solicitar un desplazamiento o una pausa específicas. Se puede crear una secuencia de movimiento sin desplazamientos, o es incluso posible sostener una pausa en la forma de ese movimiento; el tiempo dentro de la composición sirve para destacar la forma ya que de él depende que la misma sea percibida o leída de la manera que pretende el director.

El tiempo no se relaciona únicamente con el desplazamiento y el movimiento, en una composición es importante que existan pausas, momentos en los que se da un respiro al ojo del espectador para permitir el consumo total de esa forma dancística, de ese material de movimiento que ejecuta el intérprete. En ocasiones, la composición



coreográfica puede jugar con la velocidad del movimiento, precisamente para provocar una sensación de fugacidad y rapidez de imágenes en el espectador. Así, es posible crear también un tipo de temporalidad de la obra que remita a los intereses del coreógrafo.

Sin embargo, también es posible –e incluso recomendable- generar otros tiempos y ritmos dentro de la misma obra, para procurar un equilibrio entre los movimientos dinámicos y estáticos, de tal manera que ninguna de las velocidades recargue de tiempo lento o rápido a la obra. El *dramaturgista* puede jugar con ese equilibrio rítmico para enriquecer su composición.

En *Sala de espera* existieron momentos de mucho movimiento para generar la espera que la coreógrafa requería, los recorridos, que eran conexiones que desbordaban energía, comenzaban en una caminata normal que poco a poco iba subiendo la velocidad y el ritmo variaba de acuerdo a cada intérprete; en ciertos momentos, corridas alrededor o a través del espacio eran las que generaban sensaciones que se relacionan con la espera como la desesperación, la ansiedad, la incertidumbre; cada una de estas emociones complementaban la situación de espera y por esta razón se percibía el movimiento rápido, velocidades y ritmos variantes.

Otros momentos eran sutiles y muy pausados como la caminata aletargada que realizaba una de las bailarinas por el espacio; el juego de luz para realzar a las esculturas, todo lo demás estaba en pausa y cuando se realizaban las acciones gestualidades, cada uno de estas escenas tenían un tiempo que variaba intensidades y el ritmo de la obra cambiaba. Las pausas eran necesarias para que se



genere un equilibrio y no se produzca un desborde de energía y movimiento constante, estos cambios y variaciones no solo determinaban el tiempo, sino que el ritmo y la energía estaban en estrecha relación para que la obra llegue a sintetizar, definir y encontrar el tiempo necesario de cada secuencia, variación y estructura.

El manejo del tiempo no sólo se encarga de regular la duración de la obra o de una escena, sino que es muy importante porque favorece a la obra al resaltar y distinguir ciertos elementos, momentos o movimientos que son puntos clave dentro de la estructura coreográfica.

En *Sala de espera* el espectador tenía la oportunidad de distinguir mecanismos como la presencia de esculturas vivientes, los gestos y las acciones de espera en general, pero se perdían movimientos o relaciones entre los intérpretes que por la rapidez y sobre todo por la cantidad de estructuras desarrolladas a la vez, mezclaban detalles, sensaciones y presencias de unos con otros. En este punto es que la obra pasó como un rayo ante el espectador y, en algunos casos, dejó sensaciones contrastantes a la espera dando una lectura borrosa y un tanto alejada a lo que la directora y la obra en general se habían planteado: la espera como un lugar de quietud y vacío.

3.2.3 El ritmo.

El ritmo es una variante que está en estrecha relación con el tiempo, si bien es una de las más importantes para la composición, no se debe centrar toda la atención en ella ya que al igual que el tiempo, es solo hasta el final del proceso creativo cuando se puede percibir realmente si tanto el tiempo como el ritmo están en relación armónica y efectiva con los demás elementos.



El ritmo de una obra escénica es una constante que cambia o evoluciona con la composición, y siempre debe funcionar de acuerdo a las necesidades de la misma; es importante que el *dramaturgista* -que es la mirada externa que construye la obra- reconozca cuándo y dónde la estructura dramática de la misma requiere de cambios en el ritmo, en la energía y en la velocidad de los componentes para crear un conjunto de elementos que dialoguen no solo armónicamente sino de manera interesante y atractiva.

Si el ritmo de la obra empieza a decaer, el *dramaturgista* debe generar acciones, movimientos o simples cambios de tiempo que entren en conflicto, diálogo, oposición o contrapeso en el hacer del intérprete y de los materiales de la pieza. El ritmo de la obra también es generado por el ritmo que cada bailarín posee, Álvaro Fuentes Medrano menciona: “la manipulación del tiempo se puede proyectar desde la construcción de las primeras acciones para que el bailarín desarrolle el ritmo desde su pulsación en función de la construcción dramática.” (Medrano, 2012, pág. 87) Para construir un ritmo adecuado a los intereses tanto estéticos como compositivos del creador, existen las transiciones como un elemento fundamental de la creación escénica. Las transiciones –es decir los momentos que unen de manera inteligente y favorable a los fragmentos que constituyen una obra- son importantes enlaces que articulan acciones y variantes y que, además, regulan el ritmo y hacen que la composición en general se fusione de manera que todo posea una coherencia rítmica y dramática. Es recomendable que no se sientan rupturas innecesarias o enlaces bruscos, poco sensibles a la estética y contenido del discurso escénico, que no se



construya únicamente a partir de los bloques musicales, ni que estos enlaces sean gratuitos o poco pensados.

Para tal efecto, las transiciones deben tejer, hilar, entrelazar aquellas estructuras / momentos/ escenas/ fragmentos que se han generado anteriormente. *Sala de espera* tenía transiciones que se enlazaban con la música y la iluminación, jugaba con las pausas y audios de textos (voz en *off*) que, de cierta manera, acoplaban acciones creadas por los intérpretes. Durante la creación del lenguaje corporal, de la estructura dancística, las transiciones no fueron construidas sobre ese lenguaje; no se trabajó en una forma de ir de una escena a otra desde el ritmo de la danza, sino que los componentes externos (entiéndase: música, iluminación, acciones y gestos, manipulación de escenografía, etc.) obligaban a cortar con el ritmo corporal y dancístico, para crear la transición.

Es importante reconocer, al hablar de las transiciones, que estas deben ser construidas coherentemente con no solo el ritmo de la pieza en total, y sus elementos externos, sino con los ritmos internos de las llamadas sub-partituras de los intérpretes. En ellas deben manifestarse también, y reconocerse por el bailarín, tales necesidades o avocaciones de cambio, de transición.

Para concluir, es importante recalcar que las transiciones son variantes que, como su nombre lo dice, transitan por el movimiento o por la escena para dar un contraste o extensión del tiempo, del ritmo y de la energía. La transición, de esta manera, beneficia a la lectura y a la relación que el espectador pueda tener con la obra ya que crea un ambiente, una atmósfera que encierra partes fundamentales de un hecho

escénico, es decir, que ese transitar de una acción, movimiento, sonido o incluso una palabra hacia otra, son elementos que marcan momentos claves en donde el espectador logra una conexión o un entendimiento –no únicamente racional- de lo que está sucediendo en frente de sus ojos.

3.2.4 Las dinámicas de movimiento.

Una vez que se ha establecido la forma particular de la danza –la manera en que se ha asumido y producido el tipo de propuesta de movimiento propio a la obra-, las dinámicas se apoderan de aquella forma y le dan variaciones en ritmo, tiempo e intensidad. Al definir las dinámicas de movimiento, es posible la aparición de un elemento extra que es necesario para extender, distender, ampliar y transformar la forma, son variaciones que requiere el movimiento; las estructuras dancísticas, entonces, son fijadas a partir de esa forma, y una vez que esto sucede, las dinámicas se construyen, se deconstruyen, se fijan y se concretan no solo como estructuras, sino en su ritmo y tiempo.

En *Sala de espera*, las dinámicas eran elementos que cambiaban mucho, sobre todo cuando se llevó la estructura de movimiento a un lugar totalmente diferente. Si bien es cierto que las dinámicas alteran la estructura para generar cambios y ritmos dentro de la obra, en la creación puede suceder que el coreógrafo establezca un ritmo neutral y que posteriormente, cuando todo el trabajo esté fijado, incluya las dinámicas para sacar al bailarín de esa neutralidad.

Las dinámicas, entonces, crean contrastes que activan y fortalecen la estructura de movimiento, dentro de la obra. Bustos fijó dinámicas que no precisamente venían



de su petición, algunas eran pedidos de la música, del espacio, incluso de la escultura; cada una de estas peticiones surgía por la necesidad de la obra: las dinámicas no solo están para adornar el movimiento, sino que enriquecen el concepto general de la obra, sacuden la energía de los bailarines para que sea expuesta al espectador y pueda causar algún efecto en quien mira.

El *dramaturgista*-creador empieza a realizar improvisaciones con las diferentes dinámicas, la intención es encontrar las más aptas para que enuncien lo que quiere decir mediante el movimiento. Esta fase de búsqueda es importante ya que el *dramaturgista* prueba y registra aquello que sus bailarines le brindan.

Este proceso fue muy claro dentro de *Sala de Espera*, porque era evidente el pedido de la coreógrafa, sus requerimientos que la mayoría de las veces estaban motivados por alguna imagen, frase, palabra u objeto. De esta manera, los intérpretes crearon y realizaron una sub-partitura que motivaba en todo momento al movimiento; es decir, que cada estructura, frase o variación que se creó, tuvo un sentido, una expresión, un recuerdo que hacía que el movimiento sea no solo corporal, sino ejecutado desde una percepción sensorial de lo que se había creado.

3.2.5 El espacio escénico.

“Es el lugar que se utiliza para construir, instalar o adaptar la estructura de movimiento correspondiente a la obra, teniendo en cuenta el diseño del lenguaje del cuerpo.” (Medrano, 2012, pág. 92)



Como lo especifica Fuentes Medrano, el espacio escénico se refiere a toda el área que acoge al bailarín, ese lugar en donde se desarrollan estructuras corporales, movimientos y trayectos definidos previamente durante un proceso de creación. El espacio es tan importante como el diseño y lenguaje corporal, ya que si una obra construida bajo los principios fundamentales de la creación está en un espacio que no se conjuga con el objetivo y concepto de la misma, la lectura del espectador va a resultar borrosa, el público va a generar criterios erróneos o muy desviados de lo que el *dramaturgista* quería expresar; y en cuanto al hecho escénico, la obra perderá fuerza porque el espacio en lugar de enriquecer y fortalecer el trabajo, estropeará y perjudicará la composición.

Al momento de elegir el espacio, el *dramaturgista* debe analizar cada elemento que este le brinde a su obra; es importante recalcar que el espacio dialoga en virtud de la obra, razón por la cual no siempre el teatro es el lugar idóneo destinado a la representación escénica. El espacio es transformado por los bailarines y los elementos internos, estos destacan y resaltan cualidades que posee, es penetrado por los cuerpos que expresan y sienten, elementos que cambian a ese espacio convencional para que el hecho escénico se desarrolle en favor de la obra.

En *Sala de espera*, el espacio significó trabajo y adaptación; cada intérprete había creado y organizado sus estructuras de movimiento, con sensaciones imágenes y gestos que estaban –hasta cierto punto- enlazados en una estructura fija. Al llegar al espacio –la Escuela Central- todas esas estructuras se vieron afectadas por las condiciones físicas del lugar; el piso fue el principal inconveniente al que se enfrentaron los bailarines, era un piso de cemento, duro, pesado y muy amplio.



Aquellas condiciones estaban en total contraste con las frases y variaciones creadas previamente, ya que fueron creadas en un piso liso, suave y totalmente apto para bailar. En la Escuela Central las frases creadas no tenían ni el mismo peso ni el mismo ritmo, deslizarse en aquel espacio significaba ensuciarse y golpearse; en ese momento la coreógrafa decidió adaptar la estructura total de la obra a ese nuevo espacio.

En ese patio tan amplio se trabajó en un proceso de reestructuración en el cual cambiaron no solo pasos, sino también las sensaciones adquiridas por el cuerpo se transformaron. El cuerpo estaba en total alerta porque era un espacio que podía causar daños físicos; las primeras semanas el trabajo en el espacio resultaba muy incómodo, había rupturas del ritmo que había adquirido la obra, las sensaciones pasaron a segundo plano porque el estado de cuidado y alerta del cuerpo, primaba en cada intérprete.

Con el trabajo continuo dentro del espacio, se empezó a recuperar ritmo y sensación, el cuerpo se adaptó al nuevo lugar y produjo una manera de moverse diferente. Este cambio, aunque brusco, trasladó el ritmo total de la obra a una dinámica que mantenía una energía siempre vibrante. Álvaro Fuentes Medrano afirma que el *dramaturgista* interviene el espacio y deconstruye la estructura de movimiento con la finalidad de precisar lenguajes que concretan al texto dramático. Y, este caso, no solo la coreógrafa intervino el espacio, para alterarlo, sino que el movimiento y el estado corporal de los intérpretes fue cambiado por el espacio.

3.3. Elementos fundamentales externos

3.3.1 La escenografía.



Los elementos fundamentales externos de la composición coreográfica son aquellos que, alrededor de los elementos internos, complementan capas para finalizar la composición y llevarla al escenario. Estos elementos completan la organización del hecho escénico y estimulan el proceso y concreción del texto y lenguaje dramáticos.

Cuando el *dramaturgista* ha organizado, enlazado, deconstruido y fijado la estructura de movimiento y el lenguaje dramático, es cuando debe organizar y probar aquellos elementos que son básicos y muy necesarios dentro del arte escénico, para volver a deconstruir e integrar propuestas, ideas y percepciones con el fin de cumplir su objetivo como artista, creador y coreógrafo.

La escenografía es un recurso que puede o no ser incluido en una propuesta escénica de cualquier tipo; no necesariamente es indispensable para el arte escénico, tampoco para la danza. Si existe o es preciso crearla, esta debe ser analizada, estudiada y creada en base a los requerimientos de la obra y sus objetivos. Este trabajo lo puede diseñar el *dramaturgista* mismo o en diálogo con el escenógrafo; ambos deben trabajar, dialogar y analizar propuestas que enlacen el concepto de lo que están creando, en este punto, al director o coreógrafo le corresponde estar abierto a sugerencias que colaboren con enriquecer y finalizar el proceso creativo.

En *Sala de espera*, la escenografía fue un punto clave, ya que su utilidad y rol dentro de la obra no era precisamente únicamente como escenografía. Al emprender en un trabajo con lenguaje combinado entre danza y escultura, el diálogo de los creadores de cada área es una constante que debe existir; el deseo de la escultura en escena iba mucho más allá de llenar el espacio y colocar esculturas, Bustos quería que la escultura



se conjugue con la danza y que se cree un diálogo y relación muy fuerte entre ellas, de tal manera que no se diferenciaron roles.

El querer integrar la escultura en el espacio del bailarín fue un reto que no se cumplió del todo, *Sala de espera* tenía espacio para todas las propuestas de otras artes: la música, la iluminación y la escultura, todos, pretendidamente, estaban situados en una balanza en dónde no se buscaba superponer uno sobre otro, ni que uno sea accesorio de otro. Todos, al menos idealmente, compartían un mismo nivel de importancia en el proceso creativo.

Este proceso de creación se consolidó en dirección a una bailarina y artista escénica, por lo tanto, el resultado -aunque contradecía el deseo de la coreógrafa- fue un realce a la danza y el movimiento; todos los elementos que estuvieron alrededor funcionaban en torno a lo que la danza, el cuerpo, y el movimiento requerían.

La composición se consolidó de esta manera por el trabajo que tuvieron los intérpretes, quienes además eran bailarines y creadores. El tiempo que los artistas escénicos trabajaron en la creación, estructura, adaptación y organización de los elementos y herramientas de la obra fue lo que estableció que sea la danza la herramienta principal de la misma.

Asimismo, los músicos y el escultor trabajaron en la composición de los elementos que completaban la obra, existió un diálogo e intercambio de propuestas con la coreógrafa; esta relación directa con la coreógrafa y nula con los intérpretes fue la que



nubló la intención principal de la obra ya que el lenguaje combinado se transformó en un trabajo meramente multidisciplinario.

La relación con los intérpretes es muy importante ya que son ellos quienes realizan, representan, desarrollan y ejecutan las acciones dramatúrgicas que la directora propone, si los intérpretes están desligados del trabajo, en este caso con el músico y el escultor, no se genera un entendimiento de cada una de las partes, los artistas no pueden elaborar propuestas porque tampoco entienden lo que los intérpretes están haciendo, no conocen su proceso ni las herramientas que han utilizado para componer.

Por tal razón el músico y el escultor no pudieron proponer o sugerir elementos o cambios, ellos estuvieron en un terreno desconocido e inseguro al cual no podían ingresar. Sus propuestas fueron establecidas en pequeños detalles, momentos necesarios para que la escultura y la música se desarrollen de manera eficiente, y su mirada – de escultor y de músico- estaba enfocada en su elemento, sus propuestas no lograban integrar a todos los campos artísticos, sino que pensaban únicamente en la música y la escultura como elementos únicos de la escena.

3.3.2 El sonido.

El sonido es un elemento complementario que crea una atmósfera muy definida dentro de una obra. Este abarca todos los elementos que producen una sonoridad: un ruido, una melodía, un sonido abstracto, sonoridades cotidianas, efectos y música creada para la obra. En las obras de danza contemporánea, la sonoridad suele recurrir a sonidos abstractos, melodías, creaciones sonoras repetitivas; es decir que no se coloca una pieza musical –únicamente- sino que se trabaja y se crea música destinada a requerimientos



de la obra. En *Sala de espera* se utilizaron sonidos de diferentes instrumentos, sonidos de máquinas de escribir, melodías y también silencios.

La música también fue creada para la obra y se eligieron sonoridades que la compositora y el músico consideraron aptas para desarrollar ciertas escenas. La relación con la música durante la creación es una de las más estrechas que se crean porque, como bailarines, la musicalidad es fundamental; siempre lo que la música, melodía o sonido proponen está en consonancia, en relación con la danza misma.

El resultado del movimiento tiene un estrecho diálogo con la música y si el sonido cambia, la corporalidad también lo hace, reacciona y se adapta al ritmo que descubre, lo traslada al cuerpo y se hace materia mediante el movimiento.

El sonido puede componerse por analogía y por contraste, estas dos maneras de llegar al espectador son muy funcionales ya que mientras la primera produce sensaciones, ideas, recuerdos y experiencias afines al concepto y tejido dramático que tiene la obra, la segunda se opone totalmente a esas mismas sensaciones activando en el espectador, un estado de doble atención y sensación; cualquiera de estas formas son funcionales y es decisión del *dramaturgista* el colocar al espectador frente a un lugar en donde todo expresa una cosa semejante y que toma fuerza con cada elemento que lo contiene, o impresionarlo dándole una doble lectura y sentir de aquello que está observando.

Para que dicha relación se establezca, hay que considerar varias opciones de relación con ella; cuando el bailarín compone no siempre lo hace desde la sonoridad



musical y aunque la composición se realice desde esta posibilidad es la presencia de la música la que empieza a conectarse con el intérprete, ambos se relacionan y se crea una armonía entre movimiento y sonido, aunque estos generen contraste.

En *Sala de espera* la música estuvo -en ciertas partes- desconectada de lo que la escena en conjunto proponía, es decir que no solo el movimiento estaba en un ritmo apartado de la música, sino que se sentían rupturas. Aunque la melodía o el sonido no dialoguen con el movimiento, hay elementos que la obra misma pide a la música, un silencio, un gesto, una acción pueden generar atmósferas en donde un ruido o una melodía pueden encajar y la obra transmite un sentido.

Durante la obra se crearon sonidos minimalistas y sencillos, estos se realizaban en un silencio total de los demás elementos; la sonoridad era la única que estaba presente en la escena y era evidente el trabajo por separado que tenía la música ya que no logró incorporarse a lo que la escena requería y era evidente esa superposición del sonido en la obra.

En otro momento de *Sala de espera*, en donde los intérpretes ejecutaban el unísono coreográfico, la sensación de la musicalidad era distinta ya que estaban bailando con una melodía que ya había sido incorporada a su oído y su corporalidad. Esto sucedió porque cuando aprendieron y desarrollaron la estructura coreográfica tenían la melodía como detonante de algunos movimientos e incluso de silencios en donde el ritmo de la melodía les marcaba el tiempo de espera y de inicio.



En estos dos lugares es muy claro entender cómo el trabajo con la música hace que la composición final tenga un ritmo que es constante, el sonido debe entenderse como un elemento que es fundamental al igual que el movimiento, no como un accesorio o un adorno gratuito.

3.3.3 El vestuario

El vestuario es un elemento constitutivo de la escena que, en algunas ocasiones, no suele ser tratado con suficiente atención e importancia, lo que puede ir en detrimento de la calidad total de la obra en cuestión. El vestuario debe ser pensado, analizado y utilizado en medida de que fortalezca la propuesta y concepto de la pieza, pues su uso define de manera patente y evidente el lugar, no solo estético sino simbólico en el que se coloca tanto al intérprete como a la obra misma.

Álvaro Fuentes Medrano señala que se puede pensar en el vestuario correspondiendo a la idea e intención dramática de la obra, o contrastando con la misma. El diseño, color, textura y forma, son características que el *dramaturgista* debe considerar al momento de diseñar o elegir el atuendo adecuado para la obra. (El dramaturgista y la deconstrucción en la danza, 2012, pág. 104)

Así pues, no otorgarle la importancia necesaria al vestuario, puede opacar y obstruir momentos importantes de y para la obra. Tengamos presente que el vestuario no puede ser elegido azarosamente, se trata de un atuendo diseñado, elaborado y pensado para el hecho escénico, este puede transformar y darle fuerza no solo a momentos de la obra, sino al bailarín mismo. Cuando se piensa en este elemento, no podemos abandonar al intérprete, ya que debe ser un atuendo que destaque la capacidad interpretativa del



bailarín en la escena, que le permita moverse con libertad para que él sienta seguridad cuando se mueve y desplaza por el espacio escénico.

En *Sala de espera*, el vestuario fue diseñado de acuerdo a los requerimientos de la creadora, al concepto de la obra y a las sugerencias de quien realizó el diseño; este diálogo pretendió conseguir una relación tanto con la estética y concepto de la obra, como con la seguridad que genere en los bailarines al momento de moverse.

En algunos casos, como en la obra que analizamos, el diseño del atuendo fue pensado no solo estéticamente, sino que fue diseñado tomando en cuenta el desarrollo del movimiento en función del espacio y sus condiciones particulares no teatralmente convencionales. Por esta razón, el vestuario protegía al cuerpo del bailarín, brindaba comodidad respecto al movimiento y cumplía con las premisas del *dramaturgista*.

Sin embargo, la relación del diseño y forma del vestuario (colores, texturas, diseño de corte, etc.) con el concepto de la obra fue deficiente ya que no expresaba ninguna sensación o idea de la misma; la espera –premisa fundamental para el espacio creativo de la obra- no apareció de manera alguna en la estética ni en la forma de los trajes. Cada uno de ellos fue elaborado con extremo cuidado y excelente acabado, pero su diseño no aludía en manera alguna a la idea de esperar en general.

En este sentido, la composición no fue transgredida porque el vestuario se acoplaba a toda la estructura de movimiento, pero su función simbólica no fue lograda. En resumen, el vestuario constituyó un elemento accesorio, decorativo antes que simbólico, o referencial del tema de creación.



Cabe mencionar que el vestuario propuesto para una de las intérpretes de la obra, que además fue construido a partir de los elementos y materiales utilizados en la construcción de las esculturas que fueron parte de *Sala de espera*, constituyó una radical y dramática diferencia con respecto al resto de los vestuarios. Este fue elaborado sobre el cuerpo de la bailarina y emulaba una escultura que empezaba a cobrar vida lentamente, en una fabulación de la espera que se deja atrás. Así la relación entre movimiento y vestuario/escultura estableció un fuerte vínculo tanto estético como simbólico y funcional al movimiento: la intérprete encontró obligadamente un tipo de movimiento que correspondía con la imposición física de su vestuario; y este hacía referencia tanto a la espera como a la cualidad estética de las esculturas creadas para la obra.

Hay que recordar que crear el vestuario a partir de la obra no es lo mismo que componer los elementos de la pieza, desde la estética o forma de este. El diseño de los trajes puede hacerse desde un lugar en que, una vez creada la estructura de movimiento, se generen ideas en base a colores, texturas, formas y concepto de la obra; de esta manera el vestuario encajará con la estética general de la composición, permitiendo que se genere una armonía entre todos los elementos constitutivos de esta.

Por otro lado, si se piensa en el vestuario como un elemento aparte de la creación –creado en base de la estética o gusto personal- y se lo sobrepone a una composición que ya tiene un concepto definido, como creemos que sucedió en *Sala de Espera*, la indumentaria será un accesorio que no entra en diálogo ni enriquece la obra y que puede obstruir el tejido dramático total.

3.3.4 Maquillaje.

El maquillaje, al igual que el vestuario, no siempre es una prioridad del *dramaturgista* ya que suele ser considerado como un recurso secundario dentro de la composición. El maquillaje tiene la misma función que el vestuario: complementar el concepto de la obra y puede ofrecer matices que orienten al espectador en su propia lectura de la obra.

Dentro de *Sala de espera*, la coreógrafa pensó en un maquillaje que emulara en la fisonomía de los intérpretes la dureza propia de la escultura, y la sensación de abandonar y romper ciertas partes del cuerpo, pequeñas fisuras dibujadas en el rostro para crear –en totalidad- el concepto de la espera. Sin embargo, en realidad esta idea de maquillaje no llegó a cuajar adecuadamente, y en lugar de conseguirse el efecto deseado, manchó y generó un rostro plano y muy fuera del contexto dramático. Lo que se diseñó fue una especie de máscara que mostraba signos de resquebrajamiento y permitía ver la piel del rostro del intérprete, bajo esa emulación / representación de la escultura.

A partir de esta dificultad, se comprendió que se necesitaba naturalizar más el tipo de diseño del maquillaje. Aun cuando se definió una línea más neutra y menos dramática en este, quedó totalmente anulado cuando los rostros de los bailarines y la iluminación escénica se encontraron. Esta es una de las razones por las que hay que analizar y elegir el maquillaje adecuado, la combinación de colores, crear sombras y realzar otras: maquillar no es colocar una máscara, se trata de armonizar el rostro y generar matices



que, junto con la iluminación, marquen zonas necesarias para la expresión del semblante.

El maquillaje, entonces, debe ser diseñado tomando en cuenta los colores que tienen el vestuario, la luz y escenografía, para entrar en conversación armónica con ellos, y ser una parte constitutiva de toda la puesta en escena. Es imprescindible entender que no es un mero accesorio, sino una forma más de completar la estética total de la obra.

3.3.5 La iluminación.

La iluminación es el elemento que ajusta, mejora y perfecciona la estructura de movimiento y el tejido de las acciones escénicas; la iluminación se encarga de resaltar partes esenciales como la escenografía, un movimiento, una acción; este recurso externo debe de estar previamente diseñado, construido y probado junto con los demás elementos de la pieza, para que produzca el efecto adecuado.

Una mala iluminación puede arruinar la obra, aunque esta sea una muy buena composición. El ensayo de luces es un factor primordial para que la puesta en escena sea satisfactoria; de igual manera, el diálogo continuo entre el dramaturgista y el iluminador es una ayuda para quien dirige, pues quien diseña el plano de luces puede tener percepciones diversas de la obra y puede dar sugerencias de la iluminación basándose en la necesidad de la misma y de quien la mira.

La iluminación produce una nueva dimensión del espectáculo, enlaza la totalidad de las intenciones, resalta la plasticidad y la interpretación de los bailarines-actores, creando zonas, ambientes y atmósferas; igualmente apoya imágenes y establece símbolos. Narra conceptos estéticos y dramáticos dentro de la obra. (Fuentes Medrano, 2012, pág.106)



En *Sala de espera* el trabajo lumínico fue uno de los más difíciles de realizar debido al escaso tiempo que se brindó al mismo. No se llegó a enlazar la estructura de la obra con la iluminación; probablemente el diseño de luz no constituyó un elemento que fortaleció a la obra y, aunque no perjudicó en esencia el desempeño de la misma, sí hubo momentos que se perdieron o que se opacaron por la falta de un ensayo eficiente con iluminación.

En general, en nuestras artes escénicas la falta de suficiente equipamiento lumínico suele ser un problema. Irónicamente, en el caso de *Sala de espera*, el gran abastecimiento de equipos lumínicos, la amplia planta de iluminación se volvió –en cierto momento- un problema que retrasaba los ensayos generales *in situ*, y aunque hubo gran cantidad de equipo de iluminación, efectos y ambientes, la calidad del trabajo no fue del todo satisfactorio. La falta de ensayos lo suficientemente productivos, en diálogo real con la estructura y dramaturgia de la obra, impidió un uso adecuado de este elemento externo, y redujo la importancia de momentos y escenas que necesitaban un apoyo lumínico para poder resaltar en distintos planos de importancia, en la escena.

Desde la perspectiva del intérprete, y a partir del análisis de la obra en perspectiva, se puede decir que no existió un auténtico diálogo artístico y técnico entre el técnico iluminador y la coreógrafa. Los motivos no ameritan ser explicados, pero esta falta de relación genuina constituyó un punto en contra de la puesta en escena total de *Sala de espera*.

3.4 Análisis de las técnicas de entrenamiento y composición coreográfica utilizadas en *Sala de espera*

En este subcapítulo se desarrollará un análisis sustentado en dos percepciones acerca del proceso de creación de *Sala de espera*: una es la de su coreógrafa Cristina Bustos quien, en su tesis de maestría, analiza su proceso de creación para especificar cada momento del mismo. La otra es la personal, desde la perspectiva de intérprete / creadora de la autora de la presente investigación, quien, basándose en la experiencia dentro de la creación, y en lo que escribe la coreógrafa cumple con el objetivo de este capítulo, analizar cada momento y elemento de *Sala de espera*.

3.4.1 La curiosidad por conocer al otro.

En su tesis de maestría, *Los lenguajes artísticos combinados como herramienta metodológica compositiva durante un proceso de creación que involucra a la danza, la escultura y la música en la escena*. “*Sala de espera*”, una propuesta práctica, Bustos nos propone un estudio del proceso creativo y coreográfico-composicional de *Sala de espera*, sustentado en fases que separan los momentos más significativos de la obra:

- 1- la curiosidad por conocer al otro
- 2- el diálogo y la abstracción en torno a la temática
- 3- la hibridación y el tiempo: gesto creativo compartido.

Cada una de las fases propuestas nos brinda un entendimiento de lo que se trabajó durante la construcción de la obra.

En *la curiosidad por conocer al otro*, la coreógrafa buscó generar una relación entre el intérprete y el otro, ese otro entendido como un espacio totalmente desconocido. En esta relación de indagación, se pidió a los bailarines buscar el riego de entrar en ese lugar incógnito que es el territorio corporal del otro, “Cruzar límites



nos lleva a rebasarnos a nosotros mismos, nos expande. Ampliamos el ángulo de nuestra visión, enriquecemos nuestro vocabulario, exploramos espacios desconocidos, nos descentramos y hacemos descubrimientos”. (Bustos, 2016, pág. 55)

Para la creación en danza es imprescindible que existan relaciones, estas pueden ser, entre otras, bailarín-público, bailarín-coreógrafo y bailarín-bailarín; razón por la cual siempre se necesita de otro. Lo que Bustos propone en su obra es una constante relación, en segunda instancia, con la escultura y el espacio que son elementos importantes por su conexión con la obra y por el sentido que toma la misma.

El atreverse a indagar en el otro es algo que incomoda, de cierta manera, a quien lo realiza ya que sale de su zona de confort, se enfrenta a nuevos lenguajes de movimiento y se siente inseguro porque es algo que no domina. Sin embargo, este lugar desconocido resulta interesante porque el aprendizaje se impregna no solo en la mente sino también en el cuerpo; durante el proceso de creación el estar en relación con el otro puede resultar en una cierta incomodidad –como ya se dijo- pero esta sensación es producto del confrontar esos territorios e información nuevos que son el otro con la seguridad y la costumbre del movimiento personal y propio.

El cuerpo guarda toda la información que ha pasado por él alguna vez; en el proceso de aprendizaje el bailarín escoge con lo que se siente identificado, lo que le resulta más fácil y lo que le agrada con respecto al movimiento, se conjuga todo esto y entonces es cuando el bailarín empieza a tener su estilo y su manera de moverse dentro de la escena.



Cuando el intérprete se enfrenta al lugar desconocido y debe dejar de lado los conocimientos previos para dejarse penetrar por nuevos, sucede que en un punto se vuelve incómodo y molesto: el cuerpo enfrenta un lenguaje similar, pero con distintas sensaciones y percepciones. En ese momento el aprendizaje corporal -pese a su inseguridad frente a este nuevo lenguaje- se pone atento, se despierta y entra en un estado de alerta en donde el movimiento penetra en el cuerpo, se instala y es procesado por el mismo dando un resultado mecánico y nada orgánico, en una primera fase.

Pese a este suceso, es necesaria la repetición del movimiento obtenido desde el otro, para que se produzca este entendimiento corporal; generando así que se torne orgánico ya que el cuerpo ha registrado esta nueva información y la ha hecho suya. En *Sala de espera* sucedía que el indagar en el otro era parte del entrenamiento diario, las relaciones eran necesarias durante todo el tiempo pues el tema central de creación era la espera, para ello se trabajaba tanto momentos de espera individuales como en conjunto. La creadora menciona al respecto: “No teníamos reparos al momento de entrar en el espacio desconocido, era una necesidad, una curiosidad por entender al otro” (Bustos, 2016, pág. 54)

El impulso que tuvo la coreógrafa para realizar esta obra fue su sensación personal de quietud y espera, ella menciona que se sentía detenida mientras esperaba por otros, por eso eligió la escultura como medio de lenguaje combinado, porque en ella se veía reflejada y a pesar de estar siempre atraída por el movimiento de la danza, en ese momento sintió seducción por la quietud y permanencia de la escultura en el cuerpo, ese quedarse en el espacio, pero captada en un instante. (Bustos, Análisis de la obra contemporánea *Sala de espera*, 2017)



Si entendemos la relación inter subjetiva de la creación, y el abordar el espacio del otro para generar nuevas formas de movimiento, entonces también es importante la relación del intérprete con otros elementos externos a lo humano, como en el caso de *Sala de espera* fue la escultura.

La experiencia de intérprete-creador en *Sala de espera* fue un proceso de enriquecimiento que generó diversas sensaciones. La atracción hacia la danza, y por ende al movimiento, es muy fuerte y durante la obra este gusto no se alteró. El ver reflejado el cuerpo en un sillón evocaba la permanencia de la que trataba la obra; aun así, la escultura nunca llegó a ser parte fundamental de la misma porque se la utilizó como accesorio; más que un elemento de diálogo creativo, fungió como escenografía accesorio.

A pesar de que las esculturas fueron creadas a partir del cuerpo de algunos bailarines de la obra, la relación de estas con los intérpretes no fue asumida de manera productiva porque no existió un trabajo constante con ellas en la escena. Si había que manipularlas, trasladarlas o utilizarlas como objetos, el intérprete debía imaginar que estaba presente la escultura y crear a partir de esa suposición.

Esta es la razón por la que la escultura y la danza no se lograron conjugar en diálogo real con la dramaturgia de la obra, la ausencia de la escultura durante el proceso de creación produjo que la danza lograra conjugarse y complementarse con la estructura dramática de la obra, y consecuentemente el movimiento, la danza resaltaron más evidentemente en *Sala de espera*.

Se podía bailar con o sin las esculturas porque el movimiento era más importante y fundamental para los bailarines, ya que el sentido de espera y permanencia estaba transmitido al movimiento y no se necesitaba la imagen que la escultura evocaba para que los bailarines se muevan a partir de esa sensación.

Para un bailarín la danza es la que mueve todo dentro de la escena y no se tornó diferente durante la obra; aunque existía un aporte de las esculturas y los textos, lo más importante, lo que movía el todo era la danza, porque sin esculturas podía vivir el movimiento y la obra se mantenía; al contrario, las esculturas sin la danza no podían generar sentido a la obra, no se hubieran justificado solas por sí mismas.

3.4.2 Diálogo y abstracción en torno a la temática.

Según Cristina Bustos esta obra se formó para dar lugar a la quietud, para regresar la mirada a la inmovilidad del ser humano, y se consolidó como un montaje en donde la coreografía y el cuerpo serían sus principales materiales para representar la espera. Al respecto, Bustos acota: “para esto utilizamos a la escultura como elemento simbólico y visual principal y a la danza como la técnica corporal y expresiva capaz de generar formas y contenidos” (2016, pág.56).

Como sabemos, la relación entre diversos campos de las artes generalmente desemboca en un diálogo entre ellas, se conjugan, se fusionan, se separan y elaboran cada una su sentido para finalmente entrelazarse y crear un producto que destaque los aportes de las distintas prácticas artísticas.



En *Sala de espera* se propició un diálogo para encontrar los significados que este tipo de relación puede llegar a tener, se habló de características tanto de la danza como de la escultura y se las colocó en un espacio común, desde el que resaltaron las ideas, las percepciones y los posibles objetivos de creación artística con respecto a la espera. En este sentido, Bustos opina: “el diálogo hace posible los encuentros entre las artes diferenciadas y permite un intercambio de conceptos, imágenes, destrezas, referentes e intereses, para así llegar a una resolución de creación y de investigación” (2016, pág. 58).

Al llegar a un acuerdo entre conceptos, objetivos e intereses, en los diferentes campos artísticos, se realiza un concepto general que engloba el todo de la obra, la directora trabajó en este punto con Geovanny Calle –escultor- ambos partieron de llevar a escena la espera dentro de una creación combinada y buscaban sintetizar que “el cuerpo sufre efectos al enfrentar una espera demasiado prolongada, llega a deformarse y atrofiarse, agotando sus impulsos vitales y convirtiéndose en un objeto casi escultórico, inmaterial, un objeto del sistema, del otro y de los otros” (Bustos, 2016, pág. 59).

En cuanto a las relaciones creativas con los intérpretes, la labor de la coreógrafa también empezó con esclarecer, en la medida de lo posible, las ideas alrededor del tema central, de lo que el término *espera* significa y lo que podía proponer o evocar en los bailarines.



En una segunda instancia, se buscó trasladar esta información, ideas, sensaciones al cuerpo, para intentar realizar un entendimiento corporal que se transformara en movimiento y se conformaran frases y momentos o escenas establecidos, y también otros que se desarrollaran a partir de la improvisación con pautas fijas.

Para Bustos el ser humano es orgánicamente un ser activo y móvil, esta afirmación contradice la realidad actual del ser humano, ya que, por el uso de la tecnología y el Internet, el hombre se convierte en un ser pasivo, pierde su movilidad y se encaja en una realidad que no existe. El mundo virtual absorbe la dinámica del ser humano y la acomoda a una pantalla que simula un mundo que no es real, se lo vive y se lo acepta de la manera más normal. Todas estas concepciones reducen y opacan lo natural y fundamental del ser humano, que es su movimiento.

Es a partir de esta situación social, que la coreógrafa identifica en su vida y en la vida que le rodea, donde la espera sale a flote, ya que estamos dentro de un sistema que apaga, silencia y pone a esperar al ser humano; en ese momento el cuerpo cambia, entra en un letargo que silencia lo natural de él, conllevando a un desconocimiento y negación de sí mismo.

Al ser conscientes de esta realidad estática en la que la vida virtual se superpone a lo real, y que silencia el devenir móvil del cuerpo natural, es cuando el bailarín, el artista entiende esa vitalidad corporal que ha dejado de lado en el diario vivir. Esa es una vitalidad que se apaga, que se pierde en la cotidianidad virtual, aun cuando es la condición más primaria y fundamental de la escena, pues esta es sinónimo de vida, de



presencia, de un movimiento continuo que llena al cuerpo de energía y presencia que se transmiten.

En *Sala de espera*, particularmente, la idea de espera no solo se tradujo en el espacio que emula un lugar para aguardar, sino que –durante el proceso creativo- el intérprete también fungió como un receptáculo de órdenes, premisas, direcciones, comandos y sugerencias, por parte de la coreógrafa. Este hecho es también traducible como una espera: los y las intérpretes *esperaban* la orden, la premisa, la aprobación final de la directora.

Por otra parte, la sensación de la espera en la escena es algo un tanto contradictorio; en la vida real la espera aquieta, apaga y transforma el cuerpo activo en uno sin energía y esta sensación es la que, de alguna manera, debía estar presente en la obra. Por el contrario, cuando se baila, en ese momento que la danza se apodera del cuerpo, todo se activa, cuerpo y energía cambian y se elevan; los movimientos son llenos de vida y presencia -por más sutiles que estos sean-. Llegar a estos dos puntos contrastantes, dialogar con ellos y conseguir un punto medio que contenga estas dos sensaciones –con las características propias de cada una- es lo que como intérprete se debía conseguir a través de un previo entendimiento y conciencia total de lo que ello implica.

Así pues, la sensación de espera y sus particularidades fueron entendidas, analizadas y transformadas en movimientos, acciones, gestos, incluso en silencios. Este proceso generó que la percepción de la espera dentro de la obra concluya no solo en un entendimiento corporal, sino en una re-significación de la palabra *espera*. Durante los



procesos escénicos los intérpretes relacionan palabras, gestos, imágenes, etc. con experiencias o conocimientos cercanos y conocidos. Posteriormente cada bailarín toma el significado y lo traduce para formar uno propio generando una polisemia lingüística y corporal.

3.4.3 La hibridez y el tiempo: gesto creativo compartido.

Para la coreógrafa, el tiempo es una premisa necesaria que debe estar presente para que exista la espera. Si bien definimos a la espera como ese tiempo que se detiene, debemos mirar la parte en donde este no lo hace ya que eso es lo que sucede en realidad. Es nuestro cuerpo el que se aquieta y surge la sensación de que el tiempo se detiene, sin embargo, el tiempo está pasando, no se detiene nunca y no se altera por los cambios del entorno, es una constante que no se modifica. “La espera es un fenómeno que va de la mano con el tiempo. Es absolutamente temporal y cuando uno está en estado de expectación lo que se invierte es tiempo” (Bustos, 2016, pág. 63) Para entender esta espera que Bustos quería transmitir a los intérpretes, se visitaron los lugares en donde habitualmente se vive la misma: los hospitales, las instituciones, las paradas de bus, etc. Como intérprete, el deber fue observar a las personas que esperaban en los distintos lugares, analizar sus cuerpos y actitudes frente a este suceso. De entre todos los espacios que se visitaron, el que mayormente cautivó la mirada de los intérpretes fue el salón de espera del hospital: todas las personas que esperaban presentaban signos evidentes de preocupación, cansancio y hastío; eran cuerpos en una posición cómoda pero sus mentes estaban en otro lugar, su actitud transmitía cierta desesperación e inseguridad por la intriga que poseían, su presencia era efímera.



Lo que los intérpretes obtuvieron de esta observación fue transformado en material para la creación de movimiento, una excusa para desplazarse en la escena y para construir también una atmósfera cargada de espera, tanto corporalmente como en los elementos que componían la escena.

Todo este procedimiento fue lo que la coreógrafa propuso para el proceso de creación, su objetivo fue el de recoger todo el material posible para que se procese en los cuerpos, construir una sub-partitura que permitiera empapar de la espera a sus intérpretes y fijar secuencias a partir de ello. Bustos opina: “Tuvimos acceso a una serie de elementos visuales, sonoros y físicos, en base a los cuales, elaboramos bocetos de salas de espera a manera de dibujos desde la escultura y a manera de formas corporales y secuencias de movimientos desde la danza”. (Bustos, 2016, pág. 64)

El trabajar como coreógrafa y estar dentro del proceso puede obstruir una mirada con perspectiva que permita sopesar los elementos de la escena y sus relaciones de mejor manera. Por esta razón, Bustos escogió una estudiante egresada de la carrera de Danza Teatro –Estefanía Vimos- para que sea ese ojo externo que analizaba lo que sucedía durante la creación y que daba su punto de vista. Esto se propuso como una ayuda para no encerrarse en las ideas propias, como coreógrafa, y no dejarse absorber por ellas.

De igual manera, el rol como intérprete / bailarina puede ser una limitante, ya que, al estar dentro del proceso, no es factible diferenciar los elementos que están por algún factor externo, por alguna vivencia, por la observación. En *Sala de espera* cada cosa avivaba la espera y cuando se es un intérprete el deber es estar presente, para



construir los materiales que son requeridos. Esto puede también impedir una percepción externa y desapasionada del proceso; por esta razón era necesaria la mirada que proporcionaba la asistente de dirección, pues ofrecía una perspectiva más objetiva sobre cómo la escena y la obra se podían desplazar, desarrollar y mutar.

Otro de los detonantes de composición fue lo que Cristina Bustos -en su tesis- califica como la *hibridación*, que surge de la necesidad de creación dentro de los lenguajes combinados; ella menciona que esta hibridación envuelve a dos prácticas artísticas que, dialogan y se insertan entre sí.

Se debe reconocer que fue bastante complicado el mantener el diálogo activo y con igualdad de importancia de todas las disciplinas artísticas involucradas en el objeto del presente estudio. Cuando se busca una creación a partir de la combinación de lenguajes, es imprescindible entender en qué medida cada uno de esos lenguajes aportará a los elementos creados y a la jerarquización de los mismos, en el momento de la composición.

En *Sala de espera*, nos encontramos con un fluctuante conflicto en el que una parte dialogó y otra se acomodó a las necesidades del lenguaje predominante: la danza. El hecho escénico puede transformar cualquier material por su cualidad de movimiento y de vitalidad; es probable que las otras prácticas artísticas no alcanzaron a entender en su totalidad el ideal de la escena buscado en *Sala de espera*.

Para la creación de los materiales y elementos que constituyeron la obra, la voz de la danza fue la que mayormente se escuchó durante el proceso de composición. No



por una falta de apertura al diálogo por parte de la coreógrafa, sino por una carencia de propuestas contundentes por parte de los otros artistas no escénicos: los músicos y el escultor.

Esta inequidad en la aportación de materiales desde las otras disciplinas artísticas, desde los otros lenguajes en combinación, provocó una supremacía del lenguaje de la danza en la composición final de los elementos. Aun cuando la directora esperaba y proponía un espacio abierto a la confrontación y el diálogo, el input de los otros artistas siempre fue menor. Por este motivo, tampoco el lenguaje de la danza se desarrolló de manera ideal, pues el proceso requería de ese diálogo constante, en el que la escultura y la música no aportaron con suficiente fuerza e impulso.

Por esta razón, la articulación del lenguaje propio de la obra tampoco creció ni se desarrolló completamente: la danza suplió los vacíos que la escultura y la música dejaban, pero no constituyó –desde el inicio- un predominio claro y planificado como lenguaje artístico.

3.4.4 Procedimientos de creación.

En la exploración, la coreógrafa hace referencia a una búsqueda minuciosa de una situación, experiencia o fenómeno determinado; los factores diversos de este punto son constantes necesarias para que el conocimiento, el análisis y la indagación sean complementos del mismo. Para la directora, la exploración necesariamente debe pasar por la experimentación, al inicio se trata de entrar totalmente a esa nueva situación para posteriormente poder analizar y conocer a fondo de lo que se trata. Bustos menciona que: “En el arte en general, la exploración es una de las herramientas más útiles, sobre



todo en las artes vivas en donde la experiencia produce el descubrimiento”. (2016, pág.72)

La exploración es una herramienta muy importante para el arte escénico, en la obra *Sala de espera* este punto fue el inicio de toda la creación; en una entrevista con Cristina Bustos ella resaltaba el transitar esta exploración hacia la mirada que es muy necesaria no solo para que el hecho escénico se desarrolle, sino para que se logre desenfocar los puntos principales. (Bustos, Análisis de la obra contemporánea *Sala de espera*, 2017)

En los procesos exploratorios para la creación, según Cristina Bustos, es en donde la mirada explora y analiza desde varios puntos de vista, se expande la atención y se descentralizan las jerarquías de los elementos de la escena, así se generan puntos clave que enriquecen la escena dándole vitalidad, energía e interés a la totalidad de la obra. Lo que se trabajó en este proceso fueron el cuerpo, la espera y el tiempo; a través de estas palabras se insertó la idea completa de la obra, las analogías con las diversas esperas fueron las más importantes para crear la estructura de la misma, a todas ellas la coreógrafa les añadió el objeto clave: la silla, la misma que se transformó en lo que el intérprete - creador pudiese querer.

Todo este proceso fue un camino muy necesario para empezar a componer, ya que -como intérprete- es imprescindible familiarizarse con las herramientas a trabajar, pues ayuda a crear la sub-partitura que el bailarín construye para sí mismo. Durante la creación y la exploración se fijaron sensaciones de espera, que surgían desde una experiencia personal a cada intérprete. Esta exploración se fusionó con el objeto



trabajado (la silla), y ambos elementos dialogaron y permitieron la creación de sensaciones y movimientos específicos que contenían el sentido de la espera general que la obra requería.

Es evidente que esta exploración a la que se refiere la coreógrafa fue muy necesaria para que ella pueda encontrar un punto de partida afín con su objetivo y también para que los bailarines tengan muy claro desde dónde debían partir. Esta exploración que se realiza al inicio de un montaje o creación integra la búsqueda de palabras, gestos, movimientos e imágenes que cada intérprete plantea y que organiza en la mente los materiales creados, para así lograr una traducción de los mismos al cuerpo.

En *Sala de espera*, cada elemento iba tomando importancia y fuerza y en ese momento, Bustos tomó las traducciones personales, las unificó y planteó un solo esquema, definió muchas cosas a partir de lo que le ofrecieron los bailarines, aclaró puntos esenciales y desde ese lugar fue mucho más sencillo crear, diseñar y bailar.

La coreógrafa señala que su objetivo e idea era que la escultura y la danza estén en escena permitiéndose convivir sin agredirse, es decir “que la danza sea danza y la escultura sea escultura, que sus características fundamentales transiten y atraviesen el espacio del otro sin ninguna intención de trastornar su estructura, sino que más bien, exista un intercambio de características y allí se encuentren para formar un lenguaje combinado, en donde –danza y escultura- mantengan su fuerza y sus condiciones fundamentales.” (Bustos, Análisis de la obra contemporánea *Sala de espera*, 2017)

A pesar de que la intención original del proceso creativo fue la combinación de los lenguajes artísticos involucrados, para dar y recibir información y provocar diferenciación u omisión entre un lenguaje y otro, en *Sala de espera*, la intención de la directora no se cumplió en totalidad. En la entrevista realizada para esta investigación, Bustos menciona que no logró el objetivo del lenguaje combinado, transitó el lugar de la inter-disciplina porque existió una relación de concepto, idea y espacio, pero esa combinación que ella buscaba para la obra, solamente se generó en ella misma, en su rol como directora ya que debía trabajar con los bailarines, con los músicos, con los escultores, con el iluminador, y a partir de ello percibió la combinación de los distintos lenguajes, que se asentaron en su percepción como directora / coreógrafa / creadora más que en el proceso mismo de diálogo y combinación de lenguajes al interior de la obra, y más que desde los aportes de los músicos y el escultor.

Finalmente, consideremos que en general el trabajo entre dos o más lenguajes resulta complicado porque están involucradas ideas, conceptos, estructuras que son adquiridas, desarrolladas y asumidas por separado. El trabajo de enlazar todas estas prácticas con otros lenguajes, significa un doble esfuerzo y un doble entendimiento. El proceso que vivió la coreógrafa es una primera etapa para llegar a crear esta combinación, aunque en la obra no se logró cumplir con esta premisa, es importante rescatar este primer acercamiento al entendimiento y la exploración de diversos lenguajes a la vez.

3.5 Técnicas y métodos de creación

Bustos opina que los procedimientos y herramientas que utilizó para componer no fueron técnicas específicas. Es decir, para la composición coreográfica la autora no



identificó en particular ninguna técnica de danza moderna o contemporánea desde la cual estableció sus procedimientos de creación coreográfica. Aun cuando su formación como bailarina viene de la técnica clásica, no fue desde esa estética y/o entrenamiento desde el que ella compuso para *Sala de espera*.

Sin embargo, reconoció e identificó claramente líneas y esquemas de coreografiar movimientos y recorridos espaciales que organizaron los elementos en la escena, que vienen de la técnica clásica, pues es en este tipo de danza en el cual ella fue formada inicialmente, y la reconoce como su “primera piel”. (Bustos, Análisis de la obra contemporánea *Sala de espera*, 2017)

El aprendizaje de la técnica clásica sugiere una manera de pensar, moverse, expresar y reflexionar; este conocimiento se instala en el cuerpo y en la mente de quien lo practica y surge, posteriormente, de manera inconsciente. Este conocimiento y adquisición de la técnica clásica influye en decisiones -estéticas y técnicas-, Bustos menciona que aunque su búsqueda como artista y bailarina están encaminados en la exploración y lo sensorial, estas cuestiones estéticas del ballet siempre aparecen en su rol de creadora. (Bustos, Análisis de la obra contemporánea *Sala de espera*, 2017)

No se trata entonces de abandonar totalmente ese aprendizaje, es más bien, una cuestión de análisis y conciencia ya que hay que lidiar con este apego o recurrir a lo conocido. La creadora es totalmente consciente que en ocasiones su gusto por la simetría y la igualdad –característicos de la danza clásica- absorben su búsqueda coreográfica; la filiación con el ballet no le permite profundizar totalmente en una



indagación coreográfica más libre de estos cánones estéticos y llegar a lugares que su cuerpo y su mente necesitan en el momento creativo.

A pesar de ello, no niega que el gusto por la coreografía y el fraseo estén presente en sus obras, no pretende abandonar o desvalorizar este recurso sino que acude a él, como un gusto y herramienta conocidos que funcionan para la creación como coreógrafa y bailarina. (Bustos, Análisis de la obra contemporánea *Sala de espera*, 2017)

En *Sala de espera* la coreógrafa no utilizó una sola técnica para componer; la razón es que el aprendizaje de la danza contemporánea, en nuestro país, no se debe a técnicas específicas totalmente. En su opinión, hay una fusión y mezcla de principios del *Release*, *Flying low*, etc.; dichos principios de movimiento son utilizados y manejados generando cuerpos trabajados y sensaciones específicas

dentro de técnicas que se complementan y fusionan.

El juego, la indagación y el llevar el cuerpo a un estado máximo de presencia, es un camino que genera movimiento, calidades y cualidades en cada bailarín, y al que recurre al momento de bailar o moverse en el espacio. Asimismo, en *Sala de espera* para la improvisación se utilizaron premisas más que técnicas, peticiones específicas que la coreógrafa requería y que los intérpretes desarrollaron para establecer frases y estructuras de movimiento.

Mediante la improvisación y por medio de premisas, la creadora obtuvo



trayectos fijos, desplazamientos, relaciones espaciales y la respuesta cinética del otro, cada proposición sugerida tenía una intención de relación ya sea con un objeto, con una imagen, con una palabra o con sensaciones. De esta manera, las motivaciones que elaboraba Bustos desembocaron en su interés por activar la creatividad en los intérpretes. Las metáforas y el movimiento libre crearon material que posterior a un análisis y mirada, fue intervenido por la coreógrafa alistando y adaptando la estructura dramática de la obra. Así, las técnicas se tomaron como herramientas que la creadora eligió para que el tejido de elementos se conciba en un producto artístico afín a sus propósitos.

3.6 Proceso y herramientas de la técnica clásica para la composición en danza contemporánea. La experiencia creativa en *Sala de espera* de la autora de esta tesis

La técnica clásica posee una lista de requerimientos y condiciones por las cuales el aspirante a bailarín debe realizar de manera estricta para lograr alcanzar el ideal del ballet. Entrenar el cuerpo durante varios años en esta técnica lo transforma, las habilidades y destrezas físicas mejoran y se alcanzan objetivos que cambian el movimiento del bailarín permitiendo así que este se mueva de manera adecuada dentro de esta práctica.

Como se mencionó anteriormente, el propósito de esta tesis es analizar aquellas herramientas que la técnica clásica ha generado en el cuerpo, hacer un análisis de cómo esto ha significado una ayuda o un obstáculo para el aprendizaje de la danza



contemporánea y la composición. En mi experiencia como bailarina se pueden definir características que la estética del ballet y su técnica han establecido no solo durante el tiempo de entrenamiento sino posteriormente a ella, así también se han vuelto evidentes los recursos que fueron adquiridos y asumidos en mi cuerpo.

En la carrera de Danza Teatro, cuyo objetivo es la de formar intérpretes/creadores, los estudiantes se enfrentan a un concepto acerca de la danza en dónde la exploración y búsqueda continua tratan de acercarse al entendimiento corporal. El cuerpo se trabaja con sus condiciones y limitaciones y es a partir de ello que el estudiante se enfoca en la búsqueda del movimiento personal; este proceso se crea a raíz de impulsos, gustos, palabras, imágenes o sensaciones que provoquen y signifiquen algo para uno mismo, articulados –evidentemente- con técnicas de entrenamiento corporal que reconocen y trabajan desde la diferencia somática y la heterogeneidad de los cuerpos.

Para el alumno entender una nueva concepción que se aleja de lo uniforme y virtuoso para dar cabida a lo sensorial y orgánico se consolida en alejar todo el aprendizaje codificado que se adquiere; la forma y estética dejan de ser esenciales para interesarse y entender el cómo, es decir el proceso.

En un inicio resultó que tener la técnica clásica fijada en el cuerpo era sinónimo de obstáculo y dificultad ya que debía entender al movimiento desde un punto diferente y muy alejado al que estaba, no solo aprendido, sino también incorporado en mi corporalidad, forma de moverme, caminar e incluso en mi forma de pensar.



Después de algunas clases y con una conciencia corporal más atenta y trabajada entendí, en mi mente y luego en mi cuerpo, cómo se debían organizar los elementos que ya poseía, pero encaminándolos de manera distinta: el peso es una naturalidad con la que debemos trabajar más no negarla o eliminarla, la energía y los impulsos ayudan a llevar el movimiento y que hay que sentir al cuerpo, las sensaciones son la voz interna que relaciona al cuerpo con nuestra mente y nos comunican y expresan.

Con las concepciones más claras, logré integrar cualidades que la técnica clásica había fortalecido en mi cuerpo y las utilicé en la danza contemporánea. La observación detallada de cómo se articula el cuerpo cuando está en el piso, cómo se debe salir y entrar del mismo sin sobre esforzar las articulaciones, cómo se distribuye el peso para no agredir al cuerpo en un salto o en una recuperación, etc.; utilizar mi equilibrio y eje para lograr salir del mismo, saber cómo caer después de un salto para no dañar o lesionar alguna parte, todas estas pautas fueron –al igual que la técnica clásica- incorporadas poco a poco en el entrenamiento diario.

Una de las cosas que puedo diferenciar es que el cuerpo recurre a alineaciones o ejes corporales que adquirió inicialmente, los giros, saltos y coordinaciones son ejemplos de ello. El cuerpo asume que para realizar un salto debe hacer un *plié* siempre, o para girar la cabeza buscar un punto de referencia para evitar el desequilibrio; todas estas herramientas, una vez asumidas, hacen que el cuerpo accione y reaccione desde ese primer aprendizaje.

Con este análisis, no pretendo restar importancia a todo aquello que la danza clásica ha incorporado en mi cuerpo; considero que ha sido un camino que me ayudó



a conseguir muchas cosas y entender el trabajo del cuerpo en dos técnicas que no tienen concepciones ni maneras semejantes de llegar al movimiento; y con esto tampoco pretendo afirmar que todos deben pasar por este proceso. Un bailarín de danza contemporánea puede llegar a bailar sin tomar clases de técnica clásica y eso es muy acertado, pero en este caso particular significó una herramienta que el cuerpo poseía y que la utilizó para desarrollarla en un contexto diferente.

En cuanto a la composición en danza contemporánea, el entrenamiento en ballet sí puede resultar una molestia más que una ayuda, la razón se debe a que el ballet no sólo mantiene una técnica estricta, sino que es toda su estética la que envuelve al bailarín en formas muy marcadas al crear, al pensar y al moverse en la escena. Cuando empecé a bailar y me pedían que sea yo la que realice una frase o estructure una secuencia de movimientos, mi mente automáticamente organizaba secuencias con un solo ritmo y una armonía entre movimiento, música e intérprete.

Salir de esa estructura fija y absoluta, que había asumido, fue muy complicado. Mi mirada se enfocaba en destacar el trabajo de un solo bailarín: del protagonista que forma parte constitutiva de la narrativa clásica; la necesidad de que se cuente o narre una historia, la simetría, igualdad y fraseo eran recursos a los que recurría con frecuencia. Cuando empecé a bailar en obras de danza contemporánea, la creación era diferente ya que mediante premisas dirigidas por el coreógrafo, cada intérprete exploraba y generaba secuencias de movimiento que eran fijadas y estructuradas de acuerdo a los requerimientos del coreógrafo y de la obra; la idea de protagonista estrella, de coro subordinado las entendí como no solo el único camino de organización



coreográfica; transitar por estos lugares de creación fue lo que me ayudó a entender y direccionar mis gustos y apegos a lo aprendido anteriormente.

Saber identificar los lugares y momentos en los que estoy también me ha ayudado a diferenciar y separar estas dos técnicas que son evidentes en mi corporalidad, entiendo así a mi cuerpo como un llavero de dónde, si necesito de una llave, la busco, la elijo y la introduzco para abrir la puerta que yo desee utilizar. En este punto puedo diferenciar características de cada una de las técnicas, que en momentos se incorporan para generar un camino más claro en cuanto a lo que necesito realizar: por ejemplo, cuando doy clases de ballet, entiendo que debo relajar y soltar la tensión de la cadera para que la articulación se expanda y ayude a la apertura de las piernas, o en el contemporáneo soy consciente de hacer un *plié* profundo después de un salto para poder ir al piso sin tensiones y evitar lastimarme.

El cuerpo que está trabajando dos técnicas, toma características de cada una de ellas y las utiliza en beneficio de su acondicionamiento para realizar una u otra técnica; en *Sala de espera* se elaboraron varias frases y secuencias de movimiento que logré realizar de manera eficaz porque el cuerpo tenía una disposición hacia el movimiento, la misma que estaba incorporada por los beneficios del ballet.

Más allá de tener en cuenta las habilidades y destrezas que la técnica clásica desarrolla en un bailarín, es importante destacar los conceptos y entendimiento acerca del cuerpo y de la danza que el ballet transmite a quienes lo practican; podemos entender así que la estética y concepción de lo que es validado como danza se establece



bajo un canon de belleza en donde la forma, simetría, armonía y perfección están en un diálogo que enmarca el ideal y objetivo del ballet. interesante

El cuerpo que se transforma y se empieza a moldear dentro de habilidades y destrezas físicas, las maneras de pensar y concebir el movimiento también influyen en el bailarín. Dentro de una composición de danza contemporánea puedo moldear ciertas herramientas para que beneficien el desarrollo de secuencias de movimiento, a pesar de ello, esa concepción y recurso hacia el movimiento codificado, el fraseo y simetría son aspectos que están arraigados en quien ha tenido una práctica cercana con esta técnica.

No considero que la técnica haya influido negativamente en mi aprendizaje y práctica de la danza contemporánea sino que más bien ha significado un aporte a mi aprendizaje corporal, el mismo ha significado un avance en el entendimiento corporal, en el discernimiento de herramientas que necesito para cada una de las técnicas y sobretodo en escoger dichas herramientas para reunir las en una práctica con el único objetivo de mejorar mi movimiento personal, de adueñarme de él cada vez más conscientemente y en posesión de una relación de mente y cuerpo.



Conclusiones y recomendaciones

Al haber realizado una breve mirada por cómo empezó a establecerse históricamente el ballet y su práctica, cómo se formó su técnica y sus principios; podemos afirmar que el estudio de esta disciplina tiene como objetivo cambiar la organicidad del cuerpo, ir contra la gravedad y el peso y adaptar el cuerpo a una técnica que genera atención, agilidad, destrezas físicas virtuosas, etc.

La técnica del ballet asiste al entendimiento corporal que se inserta en quien lo practica, el aprendizaje de esta técnica ha significado el desarrollo de habilidades físicas, simetría y coordinación corporal, disciplina y entendimiento del cuerpo; todas



estas características han penetrado en el cuerpo y han significado una codificación del movimiento.

Más allá de criticar el proceso de entrenamiento y la medida en que el ballet obliga al cuerpo a adaptarse a una técnica que muchas veces exige posiciones y acciones que van más allá de las capacidades orgánicas, el objetivo es mirar y analizar cómo este entrenamiento consigue que elementos y herramientas puedan filtrarse en un entrenamiento diferente y ayuden a crear un producto corporal –de movimiento- que no tenga sus mismos principios ni propósitos.

De tal manera, un cuerpo entrenado, trabajado y preparado en cualquier rama de la danza, puede adaptarse y entender otras técnicas ya que es un recipiente que almacena información y al cual se le puede llenar de principios de movimiento; el cuerpo va a ir desarrollando y afianzando movimientos y principios que más se ajusten a sus condiciones y deseos, pero el aprendizaje que se guarda, puede resurgir y el cuerpo, aunque no se mantenga en esta práctica, va a responder a los mecanismos técnicos que ya asumió y entendió.

Como creadores y bailarines, se poseen deseos de exploración y búsqueda por lo corporal, lo mental y lo técnico, que se afirman en cuanto a la formación y entrenamiento desarrollado. El gusto por los recursos como el fraseo, la simetría y la coordinación vienen de aquel aprendizaje estricto y codificado del canon clásico; no se pretende eliminar esta información corporal, sino que se la utiliza para lograr un movimiento orgánico. Si se excluye toda la información de la técnica clásica se desperdician herramientas que pueden adaptarse a otras técnicas; es decir no es



indispensable la forma del ballet, lo que es importante y fundamental es el mecanismo utilizado para moverse, las condiciones adquiridas y principios que fortalecen el movimiento y, en algunos casos, brindan seguridad al cuerpo para no ocasionarle perjuicios.

Dentro de la danza contemporánea existen relaciones corporales que basan su entrenamiento en las sensaciones, el cuerpo recibe mucha información que se guarda con una sensación específica. No se trata de llenar una forma ni detallar el movimiento para someterlo a una estética fija, se trabaja el cuerpo con plena conciencia y con un sentir que ronda por cada articulación, músculo y hueso; aquellas emociones liberan una energía que pasa por el cuerpo y acciona el movimiento libre.

Durante la composición de los materiales coreográficos para *Sala de espera*, siempre tuve en cuenta las premisas pedidas por la coreógrafa para elaborar movimientos con sensaciones, para que el bailarín se desplace con un sentido, para que el espectador logre identificarse en aquello que observa.

Los elementos que brinda la danza contemporánea son importantes herramientas que dan al cuerpo su valor y significado como tal, existe un diálogo fuerte entre cuerpo y elementos que se conjugan en la escena, con el sentido único de llevar al espectador a una atmósfera distinta, a que piense en aquello que mira y analice el concepto general de la obra.

Cada forma de hacer danza suministra al bailarín una serie de elementos, herramientas y principios que pueden ser aplicados indistintamente, al producir un



cuerpo atento y entrenado en danza, la adaptación a otras técnicas resulta más sencilla; por esta razón el cuerpo se enfrenta a una serie de tipos de danza y formas de expresión mediante el movimiento, es este el que se adapta y entiende los principios básicos de tal o cual técnica.

Vale mencionar que el cuerpo entendido desde el ballet tiene una reflexión y lectura distinta al de la danza contemporánea; sin embargo, este entendimiento puede incrementar los caminos para llegar al movimiento. No es necesario enfocarse en la forma o en la estética implícitos en el canon clásico, sino persistir en afianzar cualidades y calidades de movimiento que -alejados del contexto dancístico del cual surgieron- pueden llegar a concebir caminos, formas, incluso técnicas que organicen nuevas maneras de moverse, percibir otros aspectos técnicos y concebir un movimiento personal.

Promover esta concepción distinta del cuerpo y el movimiento escénico mediante la exploración y búsqueda, a través de la deconstrucción de técnicas establecidas, puede ayudar a encontrar no solo nuevos caminos, sino desarrollar una mirada objetiva y analítica de la danza; al asumir la danza con una corporalidad sensitiva y perceptiva, se puede encontrar espacios que dirijan su atención hacia lo virtuoso y acrobático desde un entendimiento del cuerpo y no únicamente desde un perfeccionar, cosificar y tecnificar corporalidades.

Este entendimiento permitirá que se fortalezca la relación de mente y cuerpo, se piense para moverse y se incrementen emociones y sensaciones que complementen la idea total de creación y desarrollo de la técnica y la estructura coreográfica, para



establecer un lenguaje corporal y una realización integral de la escena. Al complementar todas estas características se develan cuerpos que poseen técnica, entrenamiento y entendimiento; pero sobretodo, se permite la formación de un artista, bailarín y creador que ha logrado determinar puntos específicos de la danza y su relación con otras artes.

Este sentido de integración de principios de movimiento de otras técnicas, establece un acercamiento a cualidades que no necesitan estar definidas dentro de una práctica o entrenamiento. El ballet ha generado diversos elementos que han despertado lugares del cuerpo, llevando el mismo a un redescubrimiento de la forma y práctica dancística; las herramientas incorporadas en el cuerpo funcionan como un refuerzo a la instalación del mismo en procesos diferentes. Lo importante es que estas herramientas no absorben o pretenden mantener un lugar privilegiado, más bien, se enlazan y concentran con otros principios de movimiento; lo que significa una integración adecuada y favorable para el bailarín.

De la misma manera que el ballet ha incorporado herramientas corporales que favorecen a mi rol de bailarina, intérprete, creadora y artista, la danza contemporánea es la que ha influenciado en gran parte a mi aprendizaje corporal. Cabe recalcar que mi conocimiento dentro de la danza contemporánea ha sido combinado; es decir que no he recibido técnicas puras, sino que se han tomado elementos y herramientas que se conjugan en el movimiento para así dar lugar a un lenguaje y movimiento propio.

Se pueden mencionar algunas herramientas de técnicas específicas que se han tomado en cuenta para desarrollar este análisis como el *Flying Low*, que ha sido una



de las técnicas que más herramientas corporales me ha brindado. El poder entrar y salir del piso sin lastimar el cuerpo mediante el uso necesario de la activación de las espirales corporales y la energía que en conjunto genera un movimiento natural y nada forzado; el deslizarse, rodar y saltar para lograr un cuerpo atento y dispuesto a cualquier acción física y, sobretodo, la capacidad para destacar dinámicas de movimiento que generan matices al movimiento, son elementos que se han quedado guardados en la memoria corporal a los cuales, en mi rol como creadora, siempre retorno, ya que el cuerpo logró identificarse con estas cualidades de movimiento.

El *Passing Through* también ha proveído elementos a los cuales se recurre en momentos de crear. Con esta herramienta de composición coreográfico-espacial se busca, principalmente, activar y utilizar flujos y trayectos energéticos del cuerpo en movimiento que, en relación directa con el espacio permite crear diálogos a partir de la escucha y atención sobre lo que los intérpretes improvisan. Al ser una técnica derivada del *Flying Low*, recurre a varios principios de la misma como espirales, deslizamientos y la estrecha relación con el piso. La característica de transformar el espacio significó que recurra a esta particularidad para crear, esta relación se ha ido desarrollando porque mis profesores recurren a esta técnica y su efectividad en la composición de frases y obras ha generado una relación corporal con varios principios de esta técnica.

En el arte escénico, el bailarín es quien coloca sus límites y, asimismo, es quien elige el camino de exploración e investigación personal –corporal-; en tal sentido, si el bailarín siente la necesidad de entrenar para adquirir elasticidad, resistencia, agilidad, etc. debe ser consciente de cuáles son sus propósitos, hacia dónde está dirigido su



entrenamiento y si los resultados están ligados a sus deseos y necesidades como bailarín y creador.

Reflexionar en torno a este tema sugiere que, en tiempos determinados, la búsqueda está conectada al fraseo, la coreografía, la simetría, y cada uno de estos elementos, adquiridos de la técnica clásica, no necesitan ser desechados o eliminados; sin embargo, como artista escénica siempre exploro lo que significa un cambio de ideas y propósitos y, aunque este camino está aún en construcción, mi sensación de búsqueda y exploración corporal para crear danza está articulada principalmente a algunos principios del entrenamiento clásico.

Ubico y reconozco mi formación en el ballet como una herramienta consolidada en mi forma de moverme y crear, pero su estética y cualidad de movimiento dialoga activamente con las técnicas de entrenamiento contemporáneo; enriqueciéndose con estas y buscando una amalgamación de los elementos que todas aportan para la creación.



Bibliografía

- Ballet, A. o. (s.f.). *Amigos de la danza*. Recuperado el 28 de 12 de 2016, de <http://www.amigosdeladanza.es/posicionesballet.htm#.WGNbtdThBH2>
- Bustos, C. (2016). Lenguajes artísticos combinados como herramienta metodológica compositiva durante un proceso de creación que involucre a la danza, la escultura y la música en la escena. *Sala de espera" una propuesta práctica"*. Cuenca, Cuenca, Ecuador.
- Bustos, C. (29 de 03 de 2017). Análisis de la obra contemporánea Sala de espera. (R. Matute, Entrevistador)
- Danza, V. (s.f.). *Danza virtual*. Recuperado el 13 de 01 de 2017, de <http://www.danzavirtual.com/tecnica-flying-low/>



- Doval, M. (2014 йил 04-11). *María Doval Ballet*. Retrieved 2016 йил 27-12 from <https://mariadoval.wordpress.com/2014/04/11/perfil-bailarin/>
- González, A. (07 de 2010). *Historia universal*. Recuperado el 27 de 12 de 2016, de <http://www.historiacultural.com/2010/07/despotismo-ilustrado.html>
- Harlan, C. (23 de 02 de 2016). *About en español*. Recuperado el 27 de 12 de 2016, de <http://literatura.about.com/od/romanticismoyrealismo/p/Que-Es-ElRomanticismo.htm>
- Medrano, A. F. (2012). *El dramturgista y la deconstrucción en la danza*. Bogotá.
- Ortiz, E. (2014). *Ernesto Ortiz*. Cuenca: Objetos singulares.
- Osorno, Z. M. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Artezblai.
- PÉREZ SOTO, C. (2008). *Proposiciones en torno a la danza*. Santiago.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago: LOM ediciones.
- Reula, L. (s.f.). *Lucía Reula DANZA CREATIVA Y TERAPEÚTICA*. Recuperado el 13 de 01 de 2017, de <https://luciareula.com/danza-improvisacion/>
- Zemelman, M. (s.f.). *Contact Improvisation*. Recuperado el 13 de 01 de 2017, de <http://www.contactimprov.com/whatiscontactimprov.html>

ANEXOS







